RIVISTA

Teatrale Italiana

(D'ARTE LIRICA E DRAMMATICA)

Anno I. Volume II.

ITALIA, 1901.

INDICE DEL SECONDO VOLUME

Il Palcoscenico

Pietro Mascagni

LA COMMEDIA E LA FARSA

Nel suo scritto: *Il teatro francese in Italia,* l'egregio dottor Cesare Levi ha detto molte, moltissime cose giuste; ma, a mio remessivo parere, non tutte. Egli afferma, tra l'altro, che, " In Italia non c' è una tradizione comica sul Teatro: la farsa, la vera *farce,* grassa, salata, lubrica, è *sempre* stata d' importazione francese „. Ecco: quanto alla " tradizione comica „ non mi pare sia vero, se, a confessione del Moland, lo stesso sommo Molière attinse le sue ispirazioni dall' antica nostra commedia dell'arte. Quanto alla farsa, egli dimentica Giorgio Alione di Asti, il quale, sino dal secolo XV, al tempo stesso, in cui appariva in Francia la *Farce de Maître Pierre Patelin,* produceva la *Farsa de Gina e de Reluca doe matrone repolite quale volian reprender le zovene,* e la *Farsa de la dona chi se credia avere una roba de veluto dal franzoso alogiato in casa soa,* e la *Farsa de Nicolao Spxenga caligaro,* e la *Farsa de Peron e Cheirina iugali chi litigoreno per un peto,* e la *Farsa del lanternero,* e la *Farsa de Nicola e de Sibrina,* e la *Farsa del milaneiso inamorato,* e la *Farsa del franzoso alogiato a l'ostaria del lombardo* e la *Farsa de Zoan Zaratino e de Biatrix sua mogliera e del prete ascoso soto el grometo,* dalla quale ultima scende direttamente il noto, notissimo *Alloggio militare.*

Altra cosa. Il dottor Levi, *sans en avoir l' air,* premettendo che " il riso è un bisogno della natura umana „ che, " nulla ristora, rinfranca, rimette come si suol dire un uomo a nuovo più di una bella risata aperta, spontanea, sincera „ e col soggiungere che " anche la buffoneria più insulsa ha la sua forza quando riesce a cacciare il malumore dal volto del pubblico „ viene, in conclusione, a spezzare una penna d' acciaio, per non dire la solita lancia, in favore della *pochade.* E qui, mel perdoni il dottor Levi, non posso seguirlo nel

suo eccitamento finale agli autori italiani di " combattere i francesi con le stesse loro armi „ ossia: di imitarne le buffonerie.

Tante distinzioni convien fare: primissima quella tra la farsa e la commedia. La farsa, sino almeno a non molti anni sono, s' è intesa sempre per una cosuccia in un atto, gaia, ridanciana, con la quale assaporare un po' di zuccaro la bocca del rispettabile, dopo la tragedia, o il dramma lacrimoso e, dal Ploner, il Calenzuoli, il Coletti, il Guagnatti se ne sono scritte parecchie altrettanto buffe ed esilaranti quanto le francesi. Ma il guaio sta in ciò che i francesi, coi Chivot e Daru, i Blum e Toché, i Feydeau, ecc. l' hanno ampliata, gonfiata, portandola a tre, quattro e persino cinque atti, come *Tricoche e Cacolet*. Di tal maniera essa, dal contrapposto del *lever de rideau;* dal *dessert* di quella cena, che si chiama spettacolo, è divenuta tutto lo spettacolo, tutta la cena stessa. Non è, quindi, " ingratitudine „ quella, per la quale " lo spettatore che va al teatro e si diverte per tre ore consecutive, ridendo come un pazzo, fa il broncio a sipario calato e, spenti i lumi, se ne va scontento „ no, non è ingratitudine, ma è semplicemente naturale reazione e riscossa del buon senso.

Ridere! Sta bene! Ma, Dio buono, si ride anche quando qualcuno ci fa il solletico; si ride anche quando, nel circo, si vede il *clown*, il *tony* buscarsi sonori schiaffi sulle gote o calci sul..... viceversa, o cadere appanciolato su la segatura della pista. Ma che sorta di riso è? La farsa, ho detto, era, un tempo, la dolcificazione finale, dopo l' amaro del dramma o della tragedia. Ma, se, troppa, la dolcificazione produce necessariamente l' effetto medesimo di una scorpacciata di pasticcini, o di mostacciuoli: lascia la bocca guasta.

C' è dell' altro. In Francia, a Parigi, la *pochade* ha i suoi templi; le *Folies drammatiques*, le *Folies Bergères*, il *Palais Royal*, il *Dejazet*, ecc. teatri *ad hoc*, con artisti *ad hoc* e pubblico *ad hoc*. Ciò non accade in Italia, dove ogni teatro è promiscuo, salvo i pochi riservati alla sola lirica; dove le compagnie drammatiche sono di conseguenza altrettanto promiscue e come arte rappresentativa e come repertorio, e dove il pubblico, se n'eccettuano i teatrucoli di infimo ordine, è sempre di una risma.

Rimanendo in Francia, a Parigi, io mi domando: qualora la virtù comunicativa del ridere fosse misura assoluta di pregio e di successo, in quale guisa commedie, giocose sì, ma gastigate e severe come *Un bicchier d'acqua, La calunnia, La cameraderia*, dello Scribe: come *Battaglia di dame*, e *Per diritto di conquista* del Legouvé; *Gli sfrontati* e *Il figlio di Giboyer* dell' Augier: *Il marito in campagna* del

Bayard: *Madamigella de la Seiglière* del Sandeau e, persino, *I nostri intimi* e *I nostri buoni villici* del Sardou, in che guisa, dico, potrebbero sostenere onorevolmente il paragone di farse imbottite di scimunitaggini, quali *Il treno di piacere, L'albergo del libero scambio Il viaggio dei Borluron, Il Paradiso, Il catenaccio, La dame de chez Maxime,* ecc.?

Ma, in Francia, a Parigi, il risultante pericolo è presto scongiurato: la buona commedia trova posto nella *Casa di Moliére* all' *Odéon,* al *Gymnase:* le buffonate, negli altri teatri onde ho fatto già cenno. Tra noi, per contro, con la promiscuità dei teatri e la sopraffazione della *pochade*, si corre il rischio di schiacciare la commedia seria ed equilibrata, come fettolina di prosciutto nel *sandwich*, tra due scoppi di facili e volgari sghignazzate. È ovvio! Chi s' adusa all' acquavite greggia e al pepe di Caienna non può più gustare il buon Chianti e il buon Capri, nè i delicati manicaretti. Ond' è ch' io non sarei mai per consigliare ai nostri autori le marcite e gli allevamenti artificiali della *pochade.*

Sarebbe, piuttosto, ad augurarsi che un raddirizzamento del gusto pervertito facesse il viso dell' armi anche alle francesi e finisse a sbandirle.

Il dottor Levi, per erigersene a difensore, quasi ad apostolo, premette che " l' uomo che ride vede il mondo sotto l' aspetto più amabile, più seducente „ e poi, subito, soggiunge che " a sipario calato, fa il broncio e se ne va scontento „. Ma, dunque, quello destato dalle sciamannate farsacce, dalle " buffonerie insulse „ non è il riso che faccia buon sangue. Questo, invece, è tanto più facilmente prodotto dalle commedie verosimili, composte e sane, quali sono la maggior parte di quelle di babbo Goldoni e le migliori del Ferrari, del Torelli, del Bersezio, del Giacometti, ecc. ecc.

No, no: se vogliamo la farsa, lasciamola sempre, al suo antico ufficio ed anche d' italiane, dalla *Lettera perduta* del Ploner a *Telemaco il disordinato* del Gnagnatti, ce ne abbiamo parecchie di esilaranti, sul modello delle quali altre se ne potrebbero scrivere, che nulla avessero da invidiare alle francesi.

Ma curiamo, piuttosto, la vera, la buona commedia, la quale, disgraziatamente, sotto la pressura della *pochade*, va agonizzando per non lasciar posto che al dramma.

Parmenio Bettòli

L'EGOISTA

ATTO QUARTO

Sala grande nella Villa Marteno a Castelpiano. Mobilio stile antico. Vetrata in fondo. Porte laterali. Camino a sinistra. Gran tavolo nel mezzo.

Inverno. Dalla grande vetrata di fondo si scorge la campagna desolata. Una stufa accesa a destra sul davanti. Il camino a sinistra è pure acceso. Sul tavolo, un teatrino da marionette. Dall' alto, piove una lucerna spenta. Sono le otto di sera. La scena è nella penombra.

SCENA PRIMA

Franco, Elena e Martina.

(All' alzarsi della tela Elena *è seduta sul tavolo, dietro il teatrino, e dà rappresentazione colle marionette. Il teatrino è disposto di fianco al pubblico. A destra accovacciato in un'ampia poltrona* Franco. *La sua figura é completamente mutata. È un vecchio disfatto e cadente. Sulle gambe e sulle spalle tiene pesanti coperte sebbene la temperatura nella sala sia altissima.*

Ai piedi di Franco, seduta sul pavimento, Martina, *cogli occhi fissi sul teatrino. Martina è una giovane contadina di dieci anni, ricca di salute e di colore.*

Elena veste male, di nero. È un fiore avvizzito. É magra e distrutta).

Elena — *(movendo le marionette mentre legge un libro che sta in alto al teatrino. Con voce cavernosa).* “ Ah tu non vuoi cedere ai miei desiderii ? Disgraziata ! tu non conosci il mio potere.... *(con voce di donna in falsetto)* “ Il tuo potere ? E che m' importa ? Uccidimi, straziami il cuore... eccoti la mia vita , ma il mio onore, il mio corpo, mai ! mai !

Martina — *(agitata , stendendo la mano verso il teatrino : con ira)* Brutto assassino !

FRANCO — (*severo*) Zitta! Non disturbare, seccatura!

ELENA — (*fa per continuare, ma per l' oscurità non riesce a leggere*) (*voce grossa*) " AH TU MI... (*ripetendo*) TU MI... (*fra sè*) Non ci si vede!

FRANCO — (*rabbioso*) T' avevo detto di accendere la lucerna...

ELENA — (*lascia le marionette un momento. La rappresentazione è sospesa. Si alza, va alla caminiera, prende una scatola di fiammiferi, accende la lucerna. Tutto questo mentre:*)

MARTINA — Come? non va avanti?

FRANCO — Aspetta... Non vedi, cretina, che s' è fatto scuro?

MARTINA — Dopo, ancora, vero?

FRANCO — Sì... ancora. Ti diverti, eh?

MARTINA — Sì, ma il Re è troppo cattivo...

FRANCO — Vedrai, vedrai, cosa gli capiterà.

MARTINA — Che cosa? Che cosa?

FRANCO — Taci che continua la recita.

ELENA — (*riprendendo con voce grossa*) " AH TU MI SFIDI? SFIDI L' IRA MIA SCIAGURATA? TE NE PENTIRAI. (*voce di donna*) " OH VERGINE MISERICORDIOSA, TU CHE STAI NEI CIELI E NON MI HAI MAI ABBANDONATA, VOLGI UNO SGUARDO SU ME, SULLA POVERA TRISOLINA E AIUTAMI! (*voce grossa*) " GUARDIE, OLÀ! (*altra voce grossa*) " SUA ALTEZZA COMANDA? (*la voce grossa di prima*) " SIA INCATENATA E TRADOTTA IMMANTINENTE NELLA GRAN CARCERE DEL TORRIONE!

MARTINA — (*c. s.*) Oh, è un' infamia!

FRANCO — (*dandole colla mano un colpo sulla testa*) Smettila!

ELENA — (*colla seconda voce grossa*) " DONNA O DAMICELLA CHE TU SIA, TI COMANDO DI SEGUIRMI! (*voce di donna*) " ECCOMI A VOI... SIA FATTA LA VOLONTÀ DI DIO! (*voce grossa*) " ED ORA CHE È RACCHIUSA NEL TORRIONE A ME! POTENZE D' INFERNO AIUTATEMI... QUELLA DONNA, LO GIURO PER LUCIFERO, SARÀ MIA! „ (*Elena lascia calare la tela del teatrino*).

MARTINA — (*battendo le mani, entusiasta*) Oh, bello! Bello! Bello! (*a Franco e Elena, assieme:*) E dopo? E dopo?

FRANCO — Dopo... vedrai domani. Stasera basta... È tardi... Ho la testa pesante... finirei per star male.

MARTINA — Io sto bene invece... Andiamo avanti!..

FRANCO — (*scuotendola, rabbioso*) Non pensi che a te! Vergognati! Tutti così questi contadini... Lo sai che il padrone sono io e che il teatro si fa per me e non per te!

MARTINA — (*piagnucolando*) Che peccato! Mi piaceva tanto!

FRANCO — Domani te ne starai a casa tua, così non mi seccherai più! (*a Elena, imperioso*) Via, quelle marionette!

ELENA — (*porta il teatrino in un angolo della sala*).

MARTINA — (*si alza di malumore e fa per andarsene*).

FRANCO — Vieni qui ineducata! Dove vai?

MARTINA — A casa mia...

FRANCO — Così tu parli con me?

ELENA — (*intervenendo: sempre con tono dimesso e rassegnato*) Non inquietarti... Non capisce lo stesso!

FRANCO — Impari! E i parenti le insegnino qualche cosa prima di lasciarmela bazzicare per casa...

ELENA — Cosa vuoi... la figlia di un giardiniere!

FRANCO — È molto, se la tengo qua al caldo.

ELENA — L'hai chiamata perchè ti piaceva la sua compagnia...

FRANCO — (*arrabbiandosi*) L'ho chiamata qui, per curiosità! Perchè mi annoia restar solo! Non perchè gridasse tutta sera!

ELENA — (*buona*) Se tace!

FRANCO — (*crescendo*) Ecco! come al solito! tu vuoi contraddirmi in tutto!

ELENA — Io?!

FRANCO — (*gridando come un indemoniato*) Sì... tu! tu! tu! E, silenzio! tu devi fare tutto quello che voglio io! Basta! Il padrone qua dentro sono io, io solo! Nessuno ha dritto di comandare.... Nessuno!

ELENA — Ma...

FRANCO — Basta! (*breve pausa: altro tono*) Portami la tazza di latte, ma non troppo caldo...

ELENA — (*via a destra*).

FRANCO (*rabbiosamente a Martina che è rimasta come impietrita*) E tu che fai lì ingrugnita così?

MARTINA — Nulla...

FRANCO — Hai detto che volevi tornare a casa tua... A far che?

MARTINA — A cenare.

FRANCO — A cenare? sempre allegri, voi altri?

MARTINA — Sì, quando il papà non è ubbriaco...

FRANCO — Beve molto il papà?

MARTINA — Sì. Due volte la settimana.

FRANCO — (*ridendo*) Ah, è già stabilito?

MARTINA — Alla domenica e al lunedì.

FRANCO — Ti dispiace?

MARTINA — Sicuro!

FRANCO — Perchè?

MARTINA — Perchè quando ha bevuto picchia me e la mamma...

FRANCO — (*c. s.*) Se vi picchia vuol dire che proverà piacere! Vieni qua, vicino, hai paura? Non ti mangio sai!

MARTINA — (*timida, naturale*) Grida sempre così forte!

FRANCO — Poverina, hai le orecchie delicate? Quanti anni hai?

MARTINA — Dieci!

FRANCO — Dieci anni soli? (*con invidia*) Come sei alta e robusta! tu fai conto di vivere ancora molto tempo?

MARTINA — (*accenna di sì col capo*).

FRANCO — E che ne sai tu? Non siamo noi i padroni della nostra esistenza... Lo sai, chi è il padrone?

MARTINA — Il padrone sei tu.

FRANCO — Sciocca! Io ti dò da mangiare e basta! Il nostro padrone è il Signore! Quello che sta lassù, in alto... in cielo...

MARTINA — (*guarda in alto e tace*).

FRANCO — Lui, vedi, ti può far morire anche subito se vuole.... tutti.... anch' io!

MARTINA — Ma tu sei vecchio!

FRANCO — (*adiratissimo*) Stupida!.. Vattene, vattene via! Non ti posso vedere!

MARTINA — (*mortificata via per il fondo. La si vede attraversare il giardino e sparire*).

FRANCO — (*solo, agitatissimo, nervoso*) Vecchio! Vecchio! Che sciocca!? Morire?! (*Ha un brivido di spavento, sussulta terrorizzato. Si fa il segno della croce, poi leva di sotto le coperte che ha sulle ginocchia un rosario e borbotta avemarie*).

SCENA SECONDA

Elena e detto

ELENA — (*entra dalla destra colla tazza di latte, si avvicina a Franco*) Ecco... se vuoi...

FRANCO — (*assorto non sente e seguita a pregare*).

ELENA — (*più forte*) Papà... il latte!

FRANCO — Non mi disturbare adesso... Lasciami finire.

ELENA — Non ti ricordi cosa disse il dottore? Bisogna tu prenda il latte almeno un'ora prima della medicina. Alle nove e mezzo manca un' ora precisa.

FRANCO — (*lasciando il rosario. Impressionato*) Ah già! Dammi subito! (*prende la tazza: beve*) È proprio del mio?

ELENA — Sì, della casa.

FRANCO — Non l'avranno scremato le persone di servizio?

ELENA — Eh no! figurati!

FRANCO — Oh li conosco! Sono tutti ladri. (*riconsegna la tazza*)

ELENA — (*va all' alzata in fondo: leva una toraglia e fa per disporla sul tavolo*).

FRANCO — Che fai?

ELENA — Preparavo per me.

FRANCO — Mi secca vedere la gente che mangia. Vattene di là, in una altra camera: qui, no.

ELENA — (*ripone la toraglia, poi s' incammina per uscire*).

Franco — E il dottore che non si vede? Perchè?

Elena — Ieri venne alle otto e mezzo.

Franco — Fallo passare subito neh! e anche D. Angelo... mi raccomando...

Elena — Sì.

Franco — Dopo, appena avrai finito, verrai a leggermi i giornali e un po' di vangelo... (*pausa*) Stamane hai letto molto male. Si capiva poco. Ti annoiava forse?

Elena — Oh, no! Ti pare!

Franco — *L'imitazione di Cristo* non è un libro comune. È un libro che fa molto pensare e che ti può far bene.

Elena — (*sempre con tono rassegnato*) Sì, papà... posso andare?

Franco — Sì, va pure; ma presto!

Elena — (*via a destra*)

Franco — (*solo, riprende il rosario*)

SCENA TERZA

Dottor Contini (dalla destra) e detto

D. Contini — (*sul limitare della porta*) È permesso?

Franco — (*nasconde rapidamente il rosario*) Oh il dottore! Avanti! Avanti!

D. Contini — (*gli si avvicina*) E così?

Franco — Sonnecchiavo.

D. Contini — Questa notte ha riposato bene?

Franco — Discretamente... ma l'affanno... l'affanno non mi abbandona. S'accomodi, prego.

D. Contini — (*prende una sedia, gli siede vicino; poi, con una mano leva l'orologio di tasca, coll'altra prende il polso di Franco*) Il polso è buono).

Franco — (*con grande interesse*) Davvero?

D. Contini — Sì, sì, non c'è male (*confidenziale*) Bravo, bravo il nostro signor Franco! E nella giornata cos'ha preso?

Franco — Un brodo stamane con un po' di riso, ma poco... Poi latte, sempre latte.

D. Contini — Bene, benissimo. Stasera però sarà meglio tornare alla digitale... Un cucchiaio ogni due ore.

Franco — Mi faccia il favore di avvertire mia figlia e le dica di non dimenticarsi.

D. Contini — Va bene. In complesso però, si sente meglio?

Franco — (*pauroso*) Non so nemmeno io! La stagione... Questi freddi!

D. Contini — Si faccia coraggio. Vedrà, che arriveremo per goderne delle primavere, un paio di dozzine ancora, eh? cosa ne dice? È contento?

FRANCO — Almeno! (*implorando con voce infantile*) Mi faccia guarire, dottore... Mi faccia guarire...

D. CONTINI — Ma lei, veramente, non è ammalato.

FRANCO — (*c. s.*) Sono vecchio, dica la verità. Sono vecchio e i vecchi devono morire.

D. CONTINI — Ma no! Che idee strane, le passano per la testa stasera!

FRANCO — Sì, sì. Me lo hanno detto poco fa. Sono vecchio.

D. CONTINI — Non esageriamo. Quanti sono in fin dei conti? Settantadue?

FRANCO — (*con un sorriso, piano*) No, settantadue, no. Mancano ancora venticinque giorni...

D. CONTINI — (*allegro*) Dunque? sono settantuno. Che diamine! Gli anni sono come i denari. Si contano quando sono addosso. E poi? Qui a Castelpiano? Ma c'è un' atmosfera speciale...... Non se n' è mai accorto? Quei pochissimi che se ne vanno al mondo di là, lo devono proprio a una loro distrazione: si dimenticano di vivere.

FRANCO — (*ridendo*) Sempre di buon umore il mio dottore! lei m' incoraggia davvero.

D. CONTINI — No, no, io non dico per scherzo. È statistica e la statistica è la sola vera verità che io mi conosca. A Castelpiano non vi sono meno di venti o venticinque persone che hanno toccato i settantacinque.

FRANCO — (*contentissimo*) Dice sul serio?

D. CONTINI — Per Dio. Ne ho visto una anche poco fa. Un certo Giovagnali, il campanaro del paese. Lei, lo conoscerà di certo. L'ho visto, indovini dove? Qua, nell' osteria del Ponte Nuovo. Entrava precisamente nel momento ch'io venivo da lei. Noti, con questo freddo, in giacca aperta, senza tabarro, senza sciarpa, senza niente... Sa, cosa mi disse salutandomi? " Stassera vado a nozze e baldoria! Voglio ubbriacarmi come Noè ". Difatti stassera si festeggia il matrimonio della figlia dell'oste, qui di faccia, col biondo Giovannino, il portalettere. Sentirà, sentirà questa notte i canti e i suoni dei giovani baccanti di Castelpiano.....

FRANCO — (*con invidia e con rimpianto*) Fanno baldoria eh? Beati loro! Anch' io una volta mi dedicavo e posso dire con un certo successo! Tutto cambia quaggiù! Pur troppo! Sono passato dal bordeaux e dallo champagne al latte appena munto! (*ridendo amaramente*) Un bel salto eh? (*lentamente*) Eh sì! Una volta! Quante cose! Mi ricordo: avevo un amico, un certo Dottor Marti, un suo collega! morto giovane anche lui proprio da perfetto imbecille per aver voluto curare in casa sua, un parente colpito da vajolo! Morì senza aver mai potuto comprendere che cosa volesse dire: *vivere!* Aveva una bella moglie, un tipo di donnina allegra che finì per fuggire in

Ispagna con un tenore! (*ride al ricordo; crollando la testa*). Vicende umane! Ebbene quel Dottor Marti mi diceva sempre: « Tu la vita la sai godere? » Godere? forse allora, ma conservarla adesso? Pare di no! Con tutta la vostra scienza non siete mai stati capaci di trovare un'acqua, un filtro, un elisir che prolunghi di un giorno, di due ore, di un minuto... Siano pure sofferenze, ma pur sempre *vita!*

D. CONTINI — Lo troveremo! lo troveremo l'elisir! Un po' di pazienza, signor Marteno...

FRANCO — (*borbottando*) Sì...... Sì...... pazienza! Siete capaci di trovarlo quando io son già morto e seppellito e allora, è molto meglio non trovarlo!

D. CONTINI — (*ride*).

. . . .

Carlo B[illegible]olazzi

Per il teatro e per i giovani

A ROBERTO BRACCO

Caro Roberto, ho letto l'articolo tuo *Per i giovani* e l'articolo di Luigi Capuana *Nuovo ideale?* del quale il tuo era un commento e una limitazione.

Ora Gaspare di Martino, il direttore di questa nostra bella *Rivista*, incitandomi, per gentilezza sua, a ricordarmi promesse antiche di articoli mi scrive: — Perchè non ti aggiungi alla polemica Capuana-Bracco per allargare l' utile dibattito? —

Intendi? Polemica Capuana-Bracco, non fra Capuana e Bracco, perchè nella sostanza siete d'accordo e nella sostanza sono d'accordo anch' io, sicchè la polemica, ove accennassi a continuarla, si dovrebbe chiamare Capuana-Bracco-Lopez, sebbene mi accosti un po' più a quanto dice il Capuana.

Non che tu non abbia ragione quando mostri di temere che, per la suggestione dell' autorità del Capuana, i giovani credano che per essere un buon autore drammatico sia necessario sopra tutto chiudere in una scatoletta la materia grigia del cervello pensante, presso a poco come fanno i cinesi per arrestare lo sviluppo dei loro piedi; ma perchè mi spaventa davvero la tendenza dei più a fare del teatro che non è teatro, a mettere in scena delle astrazioni più che delle persone.

C' è una gran quantità di gente che pensa oramai che riprodurre la vita tale qual' è sia un compito troppo facile o troppo modesto. Ci sono scrittori, e attori, e critici i quali pensano o credono di pensare che il teatro debba dare — ho sentito io la frase — *una nota più su della vita.* Un giovane critico che ammiravo per la lucidità e giustezza della visione teatrale mi pare che si avvii per questa china — una brutta china.

Io vorrei domandare a tutti questi sognatori e a tutti quei bagoloni

che trovano meschino, gretto il teatro che è semplice rappresentazione di caratteri umani e di sentimenti umani se *La locandiera* di Carlo Goldoni — un capolavoro, è vero? — *è una nota più su della vita*, se *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga — un altro capolavoro, è vero? — *è una nota più su della vita*.

E quale profondo pensiero si racchiude nella *Parigina* di Becque? E che cosa dimostrano *Le vergini* di Praga? E che cosa la tua *Infedele* o *Tristi amori* di Giacosa? Vedi che sono andato pescando nel meglio del repertorio contemporaneo.

A me non fa paura la *materia grigia*, il pensiero; mi fa paura l'*ostentazione* del pensiero, lo sforzo, e perciò la deviazione nell'arte del teatro. Ogni vera opera d'arte, appunto perchè è bella, fa pensare; ogni creatura d'arte assurge all'altezza di simbolo. Ma questo avviene involontariamente, quasi direi contro la stessa intenzione dell'artista, il quale nell'atto che crea una persona viva, le dà tali particolari, specialissime caratteristiche e apparenze da non volere che sia confusa con un'altra. Intendo dire con questo che ogni artista si sforza, si deve sforzare a individualizzare — scusami le brutte parole — piuttosto che a generalizzare. Tu non hai voluto fare l'infedele, hai voluto fare *una* infedele, e Becque ha voluto fare *una* parigina e non la parigina, sebbene il titolo voglia quasi far credere il contrario. Altrimenti non si avrebbero più delle creature, ma delle astrazioni. Mi spiego?

Ma poichè tu hai intitolato il tuo articolo *Per i giovani* lascia che io ti dica quello che per i giovani dovrebbero fare coloro che magari sono giovani ancora, ma sono già sicuri e provetti nell'arte, quelli che sono sempre autori giovani — abbian pure ottant'anni — ma non sono più giovani autori.

In Italia i giovani autori drammatici producono — anche troppo; lavori di giovani si rappresentano — voglio esser generoso — anche troppo, ma si rappresentano male e non si rappresentano i migliori. Qualche volta si vede giungere sino alla ribalta roba degna di nascondigli..... ma più spesso, ne ho la convinzione, produzioni meritevoli per lo meno dell'esperimento scenico non sono accettate.

Perchè? Perchè i capocomici si aggirano in un circolo vizioso. (Quale circolo è stato mai virtuoso?). Dicono che il pubblico non va al teatro se l'autore della produzione è ignoto, e intanto gli autori non li fanno conoscere. Passano degli anni che non si vede un nome nuovo su un cartellone. Ma i capocomici hanno da pensare agli affari, sono speculatori, dicono, e non artisti. Lo dicono..... quando si tratta di esimersi da un obbligo. Prova un po' a scrivere a un ca-

pocomico..... signor *tal de' tali, speculatore,* e poi te ne accorgi. Alla ribalta son tutti grandi artisti, fuori sono tutti speculatori.

I nostri capocomici in generale leggono poco, e quando anche hanno letto, esitano a mettere in scena, diffidano del loro stesso giudizio critico. Ora essi finora sono spensierati che pensano e provvedono soltanto all'oggi, ma non pensano al domani. Oggi la produzione straniera fornisce a loro tanto che basta per andare innanzi, ma domani? Chi può garentire il futuro? Io non credo alla cultura artificiale, e tanto meno alla generazione spontanea, ma che si debba coltivare quello che c'è, credo e ho sempre creduto.

Ora i nostri capocomici non accreditano la merce che hanno e dovrebbero farlo pur con un certo sacrifizio dell' oggi — quelli che possono — e non si procurano merce per l' avvenire. Se li senti in palcoscenico, ti dicono che non desiderano di meglio che rappresentare lavori nuovi, se li tocchi fuori..... te ne accorgi.

A loro giustificazione si deve dire che siccome spesso i nostri capocomici son direttori, attori, amministratori, così sono oppressi dal lavoro e non possono attendere alla lettura dei molti copioni che sono a loro spediti e si deve dire anche che i pubblici diffidano realmente dei nomi nuovi, se italiani. Ma a questo benedetto teatro nostro occorre che ci pensiamo, loro e noi. La loro duttilità salva i comici da molti fiaschi, li aiuta nell' interpretazione di caratteri disegnati da autori stranieri, ma io ho osservato — e avrai osservato anche tu — che le commedie francesi o tedesche rappresentate da attori francesi o tedeschi sono tutta un'altra cosa. Pur non considerando la lingua diversa, noi ci troviamo innanzi ad anime diverse. Par di sentire delle altre commedie, che cioè non solo l' idioma e l'attore sieno altri, ma anche le commedie sien altre. Così, mi accorgo, si snaturano le opere d'arte e si snaturano gli artisti stessi e si perde il carattere nazionale.

Pochi giorni or sono — vedi — io pensavo leggendo i cartelloni teatrali di Genova che cosa avrebbe dovuto dire un francese imbarcatosi a Marsiglia scendendo a Genova. Ti riproduco testuali i titoli: Politeama Genovese: *Cirque Rancy*, Giardino d'Italia: *Lesp'tites Michu*, Politeama Margherita: *Le vieux marcheur*, Teatro Paganini: *La clairiére.....* Perbacco! deve aver detto quel francese, ho sognato; credevo d'essere a Genova e son rimasto..... a Marsiglia.

La verità è questa: finchè l' Italia non c' era, si rappresentavano opere d' arte italiana; adesso che l'Italia c' è, d' italiano sui cartelloni non c' è più nemmeno il titolo.

Senonchè ti parrà ch' io divaghi. Veniamo alle strette. Ecco qui:

ho letto, perchè me li hanno mandati a leggere — e non ho poco da fare anche senza questi incarichi gratuiti — una cinquantina di copioni di giovani nello spazio di tre o quattro anni. Alcuni erano scellerati, alcuni mediocri, tre o quattro veramente buoni. Ossia buoni — chi lo sa poi? — meritevoli indubbiamente di esser messi sulla scena. Li ho raccomandati a capocomici; non ho mai avuto il gusto di vederne rappresentato uno.

Sai che cosa bisognerebbe fare per i giovani? (Sono alla stretta finale..... Te ne accorgi?) Bisognerebbe che ci costituissimo tra noi dieci, dodici, venti, quanti lavoriamo o abbiamo lavorato pel teatro, in comitato di lettura, così:

A te, a me, a Praga, a Rovetta, a Butti, agli Antona Traversi, al Calandra, al Giacosa, al Carafa..... — metti tu gli altri nomi — giungono sempre dei lavori drammatici d'ignoti o di giovani. Quando uno di noi ne trova uno meritevole d'esperimento lo manda all'altro, per averne il parere. Tre o quattro lo leggono e qualora concordino nel pensiero che sia degno di rappresentazione, lo mandano ad un capocomico il quale dovrebbe metterlo in scena, confortato e come difeso innanzi al pubblico dalla garanzia dei tre, dei quattro autori noti, i quali potrebbero assicurare questo soltanto: che qualunque possa essere il resultato scenico, il tentativo del giovane ignoto è un tentativo d'arte.

Ti va? Se anche di cento copioni se ne trovasse uno buono, non si sarebbe lavorato invano.

Sabatino Lopez

VERDI E WAGNER

Tra gli avvenimenti, pur troppo anche futili tal volta, che provocano critiche e discussioni d'ogni specie, recentemente uno, grande e doloroso nel tempo istesso, ha commosso tutti, e, come a ragione si può imaginare, innumerevoli scritti sono stati publicati in proposito. Intendo parlare della morte di Giuseppe Verdi.

A traverso l'ammirazione sconfinata o l'elogio, cose ben strane sono state dette nel rifar la vita dell'illustre artista, cose ancora più stranamente efficaci per l'autorità delle fonti e la nessuna protesta, che quelle affermazioni avrebbero dovuto suscitare *. Ma, senza perdermi in sproloquii, ecco senz'altro quali giudizii mi sembrano ingiustificati dall'analisi.

Edoardo Hanslick ed uno fra i nostri giovani critici musicali, tanto per citare qualcuno, nel trattare la figura di Giuseppe Verdi e nell'esaminarne il prodotto musicale hanno voluto scorgere nell'evoluzione artistica di lui l'influenza di Riccardo Wagner.

Ho già detto essermi sembrato ciò strano ed ingiustificato e non per irriverenza verso chi lo ha affermato; anzi, essendo pienamente convinto che le mie idee meriterebbero ben poco credito di fronte a quelle che cercherò confutare, ho risoluto servirmi del metodo puramente analitico, come il più acconcio ad avvalorare giudizii objettivi.

Vediamo, innanzi tutto, quale sorta d'influenza potevano avere la musica e la teoria di Riccardo Wagner su l'opera del Verdi e come

* Avevo già scritto queste mie osservazioni quando son venuto a conoscenza della conferenza verdiana fatta a Vienna da Roberto Bracco, il quale in quella occasione espresse concetti analoghi ai miei. A. C.

tale influenza, datane l'esistenza, potrebbe trasparire nel prodotto musicale di quest'ultimo.

Un'opera d'arte in genere può essere modificata da un agente estraneo, fuori della potenza creatrice e speciale dell'autore, o nella forma o nel contenuto. In vero nel caso specifico di un'opera di arte musicale il contenuto è riducibile a ben poca cosa, o meglio a nulla, essendo d'accordo quasi tutti, filosofi ed esteti, fra i quali lo stesso Hanslick, essere la musica *pura forma*. Non di meno volendo dare all'idea di contenuto un significato molto più ristretto, che in rapporto alle altre estrinsecazioni dell'arte, vale a dire quello di mera melodia, ci saremmo in tal caso allontanati dalla prima ipotesi di *influenza* per cadere in quella grossolana di *imitazione*, o anche *plagio*, il che certamente è nell'intenzione di nessuno. In ogni modo mi piace qui riportare un brano della lettera scritta da Wagner a Fr. Villot, quasi alla vigilia della prima rappresentazione del Tannhauser a Parigi. Eccolo:

" ...... Ma anche nell'artista lo stimolo di creare è per sua natura affatto inconscio, istintivo e sino là, dove egli ha bisogno di riflettere per dar forma di opera d'arte obbiettiva alla immagine della sua intuizione, giovandosi della tecnica che gli è famigliare, non è propriamente la riflessione che lo indurrà alla scelta definitiva dei suoi mezzi di espressione, ma sempre più è un impulso istintivo, il quale costituisce appunto il carattere del suo ingegno particolare...... ". Mi sembra dunque evidente come sia assolutamente impossibile che la influenza in parola possa venir spiegata sul contenuto di un'opera d'arte, a meno che *a priori* non vogliamo negare all'autore di essa quell'*impulso istintivo, il quale costituisce il carattere del suo ingegno particolare.* Il perchè di tutto ciò salta fuori dal brano citato: se, come giudiziosamente osserva il Wagner, lo stimolo di creare è affatto inconscio e l'artista consequentemente non può riflettere allor che sceglie i suoi mezzi di espressione, il contenuto dell'opera sua non potrà risentire dell'influenza di alcuno, se veramente è il prodotto di mente creatrice e però inconscia nel momento della creazione.

Messa così da parte la prima ipotesi di un'influenza sul contenuto musicale, resta la seconda, verosimile in genere, o sia quella di un'influenza sui criterii informanti l'opera d'arte in parola. Poichè quasi tutto il prodotto musicale del Verdi ha assunto la forma drammatica, bisognerà dunque ricercare nelle opere teatrali di lui gli effetti di questo voluto influsso. Non di meno, prima di passare all'analisi di tali lavori, è necessario esaminare, anche rapidamente, i concetti che hanno guidato il Wagner nella sua grande riforma, in modo

che dal duplice esame l' analogia risulti e si possa scorgere dove il maestro italiano si sia lasciato modificare dal riformatore alemanno.

Il Wagner, nelle sue opere teoriche, ci ha detto che fino a lui si era perdurato in un grande errore, cioè che nel drama musicale il *fine* si era scambiato con il *mezzo*, e viceversa. Egli però, ritrovando sulla scena del suo tempo il drama quale mero pretesto ad una serie di *pezzi* musicali, si ribellò al vecchio e volle gittare le basi di un nuovo teatro rispondente alle esigenze, che egli stesso si era imposte. Con quali mezzi abbia cercato raggiungere il suo ideale, ora mai è noto presso che ad ognuno. Anzi tutto il Wagner ha osservato acutamente che l' uomo allor che si trova in presenza di un fenomeno, che l' impressioni fortemente, rivolge a se stesso un *perchè?* Anche l'udizione di un lavoro musicale suscita questa domanda, cui il musicista non può rispondere che con l'ajuto del poeta, o meglio facendo risolvere la musica nella poesia e viceversa. Egli, in uno poeta e musicista, ci dà un'idea abbastanza complessa di questo grande connubio. Partito da questo punto il riformatore s' accorse che per tradurre in opera d'arte i concetti specifici, che egli aveva del drama musicale, solo la leggenda poteva fornirgli il terreno propizio a lo sviluppo delle sue idee. Egli però potette a bella posta tralasciare ogni dettaglio storico e convenzionale dei fatti per rappresentare, come egli stesso ci dice, la parte *puramente umana* di una nazione, di un popolo. I suoi personaggi quindi rappresentano per noi altrettante essenze, e come tali dobbiamo interpretarli.

Il Verdi invece ha fatto precisamente il contrario; affermo ciò decisamente: sopra tutto egli ha sentito di essere musicista e non ha mai voluto speculare sulla natura ed i limiti dell' arte sua. Nelle sue opere ha sempre creduto fare della musica, niente altro che della musica; egli non è stato mai un riformatore nella forma e tutto il suo teatro conserva per lunghissimi anni l' istessa impronta. Ma l'*Otello?*, il *Falstaff?*, con leggerezza grideranno alcuni; ebbene, questi due lavori sono appunto quelli che più s'allontanano dal sistema wagneriano. Come sopra ho detto, noi dobbiamo considerare i personaggi di Wagner come altrettante essenze, ed infatti nulla mostra la tendenza del creatore nel dare ad essi un carattere specifico ed individuale, anzi, tutto è voluto a fin che l' individuale si sperda nell' umano. Al contrario in tutte le opere del Verdi in genere e nel *Falstaff* e nell' *Otello*, in ispecie, se vi è una ricerca da parte dell'autore, è quella costante di delineare i personaggi con tratti caratteristici, che piuttosto che umanizzarne l'essenza, tendano sempre a renderne individuale l' impronta. È forse questo l' influsso vantato?

Il Wagner ha tradotto in orchestra il *coro* della tragedia greca. L'orchestra, questo potente mezzo di espressione, ampliata nei mezzi, riformata nella struttura, rigenerata a dirittura, per lui ha assante proporzioni gigantesche. Sdegnosa del modesto compito di accompagnatrice, cui prima era condannata, ecco che ci si mostra vivente comentario a quanto avviene in su la scena: non più accompagna ma canta, canta sempre. L'orchestra verdiana si è forse modificata in questo senso, anche negli ultimi lavori? non mi pare. Certamente non è più sacra all'arpeggio primitivo, ma sempre riempie le funzioni di accompagnatrice: il canto è là sulla scena, presso che un privilegio vocale, e solo qualche volta l'udiamo dalla massa sonora quando l'autore vuole raddoppiare l'efficacia dell'accento dramatico.

Dato il principio di essere solo il drama il vero *fine* di una rappresentazione, nell'opera wagneriana mai il testo poetico viene modificato da ripetizioni di parole necessarie all'esigenze melodiche. A ciò il Wagner teneva moltissimo, come egli stesso ci spiega, ed a ragione. Or bene anche negli ultimi lavori verdiani la melodia vocale, sempre dominante, costringe qua e là l'artista a ripetere due o più volte il verso o la parola, sagrificando il testo poetico e l'euritmia del canto.

Ed ora quali maggiori indizii dovrei ricercare? Ho detto in principio volermi servire del metodo puramente analitico e credo di non averlo mai abbandonato. Supposta l'esistenza di un influsso wagneriano sulla musica del Verdi, ne ho ricercate dovunque le tracce, e, esaminati i concetti che sembrano avere informate le opere del maestro italiano, piuttosto che consonanti, o per lo meno analoghi, appariscono addirittura discordi con quelli, che guidarono il Wagner nella sua riforma.

Adesso però, come sempre, riterrò strana ed ingiustificata l'affermazione di un'influenza wagneriana su Verdi, e se questi negli ultimi suoi anni ha subito un qualche influsso, non è stato certo quello di Riccardo Wagner.

Napoli, maggio 1901.

Arturo Consiglio

La firma di Eleonora Duse

La firma *odierna* di Eleonora Duse, sebbene dica molte cose, non m'indurrebbe ad una osservazione speciale se non avessi sott'occhio un'altra sua firma, scritta appiedi di una lettera il 26 giugno 1880, cioè più di vent'anni fa, e non potessi così istituire un confronto che mi sembra non privo d'interesse.

La Duse in quell'epoca era un'artista che per la sua grande naturalezza sulla scena, aliena dalla ricerca di effetti, emergeva già sulla folla, ma era ancora ben lungi dalla grandezza attuale alla quale essa stessa non sospettava di pervenire.

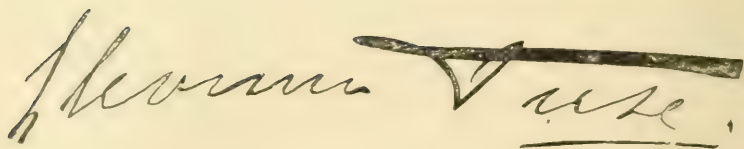
La firma d'allora corrisponde perfettamente a quella situazione artistica. È una firma bonaria, tranquilla, modesta, quale si addice a persona che non ha grandi aspirazioni, che non ha ancora provato il morso velenoso dell'invidia, sebbene un piccolo geroglifico angoloso, riveli già *un carattere*. È una firma semplice che indica il suo nome colla sola iniziale E. cioè che non cura di affermare la propria individualità, poichè l'E. può appartenere a diversi nomi così femminili, come maschili. Non così la firma odierna. Quanto diversa da quella!

E poichè non posso permettermi di attribuire a Eleonora Duse una puerilità, quale sarebbe quella di aver studiato una firma nuova dopo raggiunte le alte cime dell'arte, debbo concludere che questa firma è il prodotto di una impercettibile trasformazione, passando attraverso a tutte le sensazioni buone o cattive, alle traversie e agli sconforti — non escluse le sofferenze fisiche, alle gioje e ai trionfi della sua gloriosa carriera; trasformazione che i nervi del cervello hàn comunicato alla mano.

Se mi fosse dato di avere la firma dell'artista per ciascuno degli anni trascorsi, credo potrei offrire la scala graduata dell'avvenuto cambiamento.

Come la prima, quest'ultima firma rappresenta l'artista qual'è nell'epoca in cui l'ha tracciata.

Nella sua trascurata ed artistica eleganza si rivela l'essere superiore. Non mi par possibile che una firma simile possa appartenere a una mediocrità, quantunque vi siano degli esseri superiori le cui firme son notevoli per la loro chiarezza e semplicità.

L'affermazione della propria personalità trascurata nella prima firma, qui invece è ben salda. Il nome di Eleonora è tutto intero, e il frego sopra il D fatto d'un colpo netto, energico, direi quasi veemente indica un carattere fermo e risoluto che sa ciò che vuole, e quel che vuole può, pronto, occorrendo, alla lotta.

La linea sotto la parola Duse significa *notate*, cioè notate Duse, non Eleonora che è comune a molte.

E non le si può dar torto, se mostra di sapere quanto vale, e desidera che non lo si ignori.

Ecco ora le due firme:

Firma del 1880.

Firma odierna

Il loro confronto mi pare più eloquente di qualunque analisi.

Filippo Calza

Il Palcoscenico

“ Le due Coscienze „ di Gerolamo Rovetta, “ La legge dell'uomo „ di Paolo Hervieu “ Lucifero „ di E. A. Butti e “ I Fuochi di San Giovanni „ di Hermann Sudermann al teatro Sannazaro di Napoli.

In questa stagione artistica di primavera, l'ottima compagnia drammatica Talli-Gramatica-Calabresi ci ha fatto correre con inattesa rapidità attorno all'Europa teatrale, dandoci quanto di meglio ai giorni nostri si è prodotto in Italia, in Francia, in Germania. Così ha affermato che in certo modo le cosidette marche di fabbrica cominciano a sparire dal mondo del teatro e che di fronte ad esso il buono e il cattivo sussiste in ogni Nazione, anche nella più favorita dalla tradizione ricca e fortunosa.

E veniamo alla nuova commedia in tre atti di Gerolamo Rovetta. Questo lavoro del fecondo ed illustre commediografo italiano, sta correndo l'Italia attraversando ben distintamente due correnti: la comprensione della critica e quella del pubblico, le quali si seguono con ammirevole velocità e con notevole contraddizione. Tra i molti mali ond'è afflitto in Italia il piccolo mondo del teatro, comincia a manifestarsi anche quello del giudizio passionale d'una certa parte del pubblico. Giudizio che trae la sua origine dalla condizione in cui è al presente una certa gran parte della critica. Noi non abbiamo più critici rigidamente solitarii; abbiamo in massima parte, “ portavoci „ di gruppi di signore o di gentiluomini, che si abbandonano ad esprimere la propria opinione non fondandola sopra una riflessione di studio, ma traendola da una troppo sommaria questione di gusto e il più delle volte da un morboso atteggiamento di *snob*. Un movimento di idee non dovrebbe autorizzare chicchessia a crederlo nocivo ; ma spesso, tra noi, non sono le idee che si muovono, ma le passioni di parte, le simpatie di scuole, le camarille di persone, le ignoranze e le prosopopee di certe caricature di critici senza cranii. Tutto questo fa galoppare allegramente verso lo scompiglio d'ogni buon proposito, d'ogni forza latente di organismo, d'ogni rispettabilità di esplicazione d' arte. Una miseria allegra che ha per epilogo la più orribile delle morti : l'annientamento di ogni germe produttivo.

Il dissidio non è, dunque, più tra critica e pubblico, il che era un bene,

perchè il pubblico ammetteva la maggior ponderazione, se non altro, su cui era basato il giudizio della prima, e traeva un certo ammonimento per guidare il proprio; ma tra critica e critica e pubblico e pubblico. Questa mancanza di serenità dipende dall' invasione nel campo critico di gente senza fede, senza gusto, senza coltura, senza ingegno, senza esperienza del teatro; e poichè una gente cosiffatta non può imporre alcun rispetto si ha che le masse, perduta ogni fiducia, si abbandonano alle rivelazioni più contraddittorie ed assurde del proprio gusto, a danno precipuo della vita e del funzionamento della vita del teatro. Poche eccezioni possono rimanere salve da tanto putiferio e salde nel compimento del proprio dovere, ma che cosa possono fare e in quanto possono contare? Nè per questo si deve concludere che sieno inutili; no, ma non salvano, almeno attualmente, l'orribile condizione di cose. La misura di questo stato fatto al teatro, risulta appunto dalla comprensione varia di critica e di pubblico che si afferma nel giudizio pronunziato su di un lavoro d'arte. E più l'autore si è con l'opera assidua e forte imposto all'attenzione del tempo, come il Rovetta, e più l'acutezza del disquilibrio appare nel suo torbido atteggiamento vandalico. Nel suo insieme il pubblico migliora: è la stupidità e la mala fede di certa critica che ne avvelena il sangue e ne turba la libera funzione intellettiva. Un illustre scrittore nostro, fraintendendo lo scopo di un concorso che intende bandire questa *Rivista*, per giovare a coloro che credono chiusa la via a chi non ha privilegio di sorta per percorrerla nell'arte, mi scriveva in questi giorni una lettera in cui con spirito amaro, ad un certo punto diceva: " .... perchè il bel Paese è pieno di critici — tutti onesti, intelligenti e imparziali — i quali avendo l'autorità di giudicare i nati, devono godere anche il divertimento di prognosticare intorno ai nascituri „. Spirito amaro, perchè è fatto da un uomo al quale non sono mancati, non mancano e non mancheranno gli applausi che si tributano ai vittoriosi, e che dice con chiarezza incisiva, in qual modo si formuli in generale il giudizio d'arte a teatro nell'ora presente. Donde le contraddizioni nelle ben distinte comprensioni di critica e di pubblico.

⁜

Io non offenderò il Rovetta movendo dalla lode della fattura del suo lavoro; a me pare che all'autore di tutto un teatro forte e cospicuo, sia rimasta ancor la forza di pensare, architettare e costruire una commedia! Accennerò, invece, al suo contenuto morale.

Catone Arcangeli, ecco il tipo, ecco la sostanza, ecco il carattere della commedia; Elisa Kennedy, Donna Sofia, il Senatore Lanzeroni, il Contino Ettore sono i mezzi necessari per svilupparlo; Anna Stöber, Andrea Morelli sono le antitesi per determinarlo. Il Faraldi è un particolare pittorico: nulla aggiunge e nulla toglie alla tela: ma, ben collocato com' è, dona al quadro un colorito gingillesco gentile, simpatico, sentimentale. Dunque, *le due co-*

scienze, eticamente, sono *una coscienza*, sono Catone Arcangeli. Questi è un prodotto etico-sociale nuovo affatto nel teatro, ma vecchio quanto Mosè nella vita. Come sia sfuggito finora alla comprensione osservativa dei commediografi, veramente non so dire. È vecchia legge, basata sopra un accomodamento sociale, quella per la quale un uomo nella sua vita può incontrarsi con due generi di donne: quello al quale abbandona le sfuriate della prima giovinezza e quello al quale dedica le cure serene della seconda età. Dalla seconda, cioè, fino a quella qualunque, per grado progressivo, nella quale Domineddio gli ha segnata la " sua mèta in terra ".

In questo brutale, ladronesco andazzo, la quasi totalità della famiglia umana si è adagiata e ci vive, ed eterna le sue gesta di cuore, di amore e di coscienza. Il delitto di perdere una donna o pleblea o povera o umile per salvare quella nata tra agi, si è imposto così radicalmente alle menti e ai cuori di quasi intera l' umanità, che l'uso perverso ha preso il posto della legge naturale, che vuole tutti gli esseri umani perfettamente uguali di fronte all' amore e ai doveri che da esso derivano.

Tartufo sa che è possibile un accomodamento col cielo, quando si accinge a compiere lo strappo carnale vietato alla sua specie, e rivela tutto il delitto al quale è soggetto un grandissimo ordine religioso; Catone Arcangeli sa che è possibilissimo un accomodamento con la società, quando seduce ed abbandona Anna Stöber, e rivela la essenza del crimine comune e volgare, elevato a saggezza di vivere civile. Le due concezioni contengono le medesime virtù rivelatrici, compendiano ugualmente i fasti di un enorme errore sociale, e la confusione psicologica che genera questo grande errore, quando la vita del quale esercita il suo maleficio sulle coscienze o addormentate o non mai state deste: quindi sono ugualmente utili, e resta solo ad assodare quale sia più potente, dati i tempi diversi e lontani in cui sono apparse. Ma da questo a venire a gridare: " basta coi romanzi delle maestre sedotte " ci corre. E chi si abbandona ad un tal grido dà prova luminosa o della sua mala fede o della sua cecità fisica e morale. Così il pubblico ha inteso l'intimo senso della commedia.

Gerolamo Rovetta, con il lavoro in discussione, ha dato al teatro un " carattere teatrale " potente, e attorno ad esso ha prodigato evidentemente tutta la sua cura di osservatore facile, di psicologo acuto, di artista geniale. Si può convenire che il personaggio d'Anna Stöber è un tantino incerto nelle pieghe dell'anima sua. Sposa Andrea per amore di lui o per vendetta di Arcangeli, visto che col suo matrimonio sovverte il falso organismo d'interessi eretto intorno a sè, e in via di erigere intorno al Morelli, da Catone? Questo non ci risulta ben chiaro, perchè Anna, che dovrebbe apparirci umile e sdegnosa, ci si mostra un po' troppo animata da premeditazioni vendicative. Ma io l' ho detto: Anna Stöber e Andrea Morelli sono antitesi determinanti nettamente il deciso e forte, artisticamente parlando, carattere di Catone Arcangeli. In questo personaggio è una parte ampia del mondo, quella nella quale si pratica l' assassinio per consuetudine; e si delinea in tutta la sua figurazione netta nell'attenzione del pub-

blico, perchè entra nuova nel dominio dell'arte, mentre il suo contenuto etico e dei più assimilati alle leggi severe della pubblica morale, e combatte una santa e nobile battaglia. Coloro che fraintendono il teatro e che si accontentano del ciarlatano, che scambiano per pensatore, quale miglior pensatore, ma commediografo autentico, possono desiderare più di questo Rovetta de *Le due Coscienze*, che foggia un complesso e vitale carattere d'arte e lo anima di una battaglia riformatrice?

Soltanto — dice il Bracco, che penetra interamente nella commedia rovettiana — Catone dovrebbe essere più spontaneo, cioè in buona fede, e non dovrebbe avere degli " a parte „ come se meditasse, di volta in volta, un delitto; e dice bene. L'Arcangeli dovrebbe, invece, rivelarcisi come un eroe alla Berlioz: dovrebbe praticare l'assassinio per incoscienza, appunto per dare all'osservatore l'immagine esatta della coscienza " o addormentata o non mai stata desta „. Così e non altrimenti potremmo veder compendiata in lui quella legge vergognosa ch'egli incarna, come una condanna. Più spontaneo Catone Arcangeli e più decisa, psicologicamente, Anna Stöber, e la commedia baserà, oltre che sul suo organismo ben inquadrato, anche sulla nettezza figurativa e sensitiva dei suoi caratteri. E resterà.

*

Paolo Hervieu è un uomo asciutto ma di cuore, pieno di rigidezza ma sentimentale, corazzato di propositi serii, quindi pungente. La sua qualità vera sta nella sua qualità principale: è uno scrittore indipendente. È un forte romanziere? non lo so. È un geniale commediografo? non mi pare. La missione che à sposato è nobile, ma non sempre dilettevole o impressionante: riformare il codice, non già nella parte concernente i diritti dell'amore per l'amore, bensì in quella compendiante, principalmente, i diritti dell'amore come causa procreatrice di esseri posti in lotta con le esigenze della società. Dico non sempre dilettevole, perchè queste missioni umanitariamente dialettiche, spesso non trovano nel teatro la sede opportuna al loro utile sviluppo. L'Hervieu è lavoratore riflessivo, quindi non facile nè abbondante. Credo che i suoi romanzi non oltrepasseranno il numero di quattro. Le sue commedie, se non ne dimentico qualcuna, eccole: *La loi de l'homme* e *Les Tenailles*, alle quali ha aggiunto, in questi giorni, *La course du flambleau*, che ha riportato un vero successo a Parigi, al *Vaudeville*, dove, in mezzo ad una compagnia di magnifico complesso, impera Gabriella Réjane. Alla riflessione, per cui, dicevo, produce poco, unisce la più forte ragione della malferma salute. Ha preso all'Accademia dei quaranta il posto di Pailleron, e in questo fatto il tempo afferma, ancora una volta, la sua spietata ironia, perchè dà per successore ad un uomo geniale, ad un pittore gagliardo e vivo della natura, un freddo, tenace, scheletrico ragionatore. La critica francese eleva alle stelle l'opera di lui; l'uomo, lo scrittore, ne ha conquistato il rispetto per la sua intransigenza,

per la fredda serietà del suo vivere, per la *droiture* onde inspira e guida le sue azioni. A questa forza, a questa nettezza di carattere ha dovuto spesso la sua elezione a presidente della *Société des auteurs de Paris*, trovandosi così ad amministrare e proteggere autori e scrittori, parecchi dei quali non sono certo inferiori a lui. In Francia è più apprezzato come commediografo che come romanzatore. Questione di gusto e di criterii. In Italia, forse generalmente, non si conosce il narratore secco e il commentatore spietato, ma per un tantino si ha notizia dell' uomo di teatro, pel quale, a quanto risulta, non si ha un profondo concetto di ottimismo. A Napoli è toccato l'onore di giudicare prima la sua *Legge dell'uomo*, e tempo fa, se mal non ricordo, anche a Napoli, fu data, per la prima volta, la seconda delle sue commedie: *Le tenaglie*. La primà, come l' altra, non hanno avuto propizio il successo. Ora, senza dubbio, sarà la volta di *La course du flambleau*, cui è doveroso augurare miglior fortuna, ma...

Veniamo al ma...

Paolo Hervieu col suo teatro non si propone di divertire nessuno. Ha torto? Noi gli diamo torto e perciò non l' applaudiamo. A Parigi dicono che è nel suo diritto, perchè alla nessuna cura che si dà di divertire il pubblico, sostituisce un indirizzo rigorosamente logico nella missione assuntasi di rivedere il codice in quelle parti in cui sono regolate le azioni tra coniuge e coniuge, genitori e figli, uomo e donna, e lo rispettano. Egli, vorrei poter dire, è un umanitario senza rettorica, senza commozione, senza soverchio fulgore di luce. Il suo periodare disprezza il ninnolo e tira diritto attraverso la sobrietà dei prediletti verbi, soggetti ed attributi. Mirato lo scopo, muove a raggiungerlo senza indugiare, senza distrarsi, senza farsi sorprendere da un colore qualsiasi, capace di arrestargli lo sguardo e costringergli la mano a stemperarne l'essenza per donare qualche particolare pittorico al suo componimento. Niente. Chi lo vuole se lo prenda com' è. Lo stimi pure un commediografo di poche risorse teatrali, ma lo consideri un sincero riformatore del codice francese: in ciò non teme rivali: l'onestà e la prepotenza dei suoi convincimenti non temono confutazioni. Si è detto che il codice di Hervieu non è desiderato, visto che ci è stato quello di Dumas figlio. È una inesattezza. Di fronte alle ragioni del gusto, alla natura dell'arte da teatro, si può sempre dire, senza tema di sminuire il proprio giudizio, se l' opera teatrale di Hervieu piaccia o spiaccia, ma non si deve confonderla. Il codice geniale di Dumas si aggira nell' immenso campo in cui si stendono le eterne, fidiache braccia di " Amore e Psiche ". Quello di Hervieu studia le garenzie sociali preparate alle conseguenze degli amori primordiali, ai frutti nati dagli accoppiamenti sessuali; alla conservazione sostanziale dei diritti e dei doveri, ugualmente accettati ed esperiti, della famiglia umana. Il primo appassiona e diverte, e si spiega che sia adatto al teatro, massime quando l' artefice che se ne impossessa riassume in sè, e in sommo grado, le qualità privilegiate ond'è formata la personalità d'un commediografo; l'altro agghiaccia e preoccupa,

quindi autorizza a dire, ammettendo la santità dello scopo, che il campo scelto per lo svolgimento della nobile battaglia non è il più propizio.

Ma spesso lo scrittore animato da utili intenti riformatori, ricorre al teatro per rendere più efficace la sua libera crociata; ricorre al teatro dal quale è più facile lanciare un guanto di sfida contro istituzioni viete e malefiche; dal quale è più agevole diffondere tra le folle le grida urgenti di una riparazione sociale. E sta bene. Quando il teatro si fa mezzo di tanto scopo, la sua vita non è compromessa, la sua transazione non lo pregiudica nè umilia, anzi! Ma si deve ammettere, in questo caso, ch'esso serve di mezzo, e che l'opera così concepita e costruita, non gli riguarda, non ha a che vedere con lo scopo assegnatogli dal proprio destino: diventa un gran signore che offre una larga ospitalità ad una nobile idea, e fa che questa si mostri, acclamatissima, dal suo balcone. Questo, non altro!

La legge dell'uomo sembra un dramma di azione, essendo una perorazione difensiva dei diritti umani della donna, perchè procede rapido e serrato, tetro e logico. La creazione del fatto dal quale scaturisce la dimostrazione sociologica è per noi una povera cosa, è una invenzione rachitica, che se non fosse rivestita da parole poche ma semplici, diritte e squarcianti, non salverebbe l'autore dalla taccia d'ingenuo, anzi di *candido* architettatore di parole sceniche. Non la narro perchè credo di aver riassunto il dramma nelle parole: " una perorazione difensiva dei diritti umani della donna. " Nessuna curiosità può destare il tradimento d'un marito che si fa guidare dal proprio egoismo fino a voler sposare la figlia al figlio dell'amante! Questa turpitudine, combinata nello sviluppo dei suoi casi con molta logica d'intelletto, è ostacolata ma non vinta, perchè il matrimonio avviene; e avviene perchè lo vuole più decisamente — ponete mente, vi prego — il marito dell'amante del padre della sposa! Costei, per altra combinazione non priva di logica, è messa troppo vicina all'uomo che ama, e l'amore che ne nasce è reciproco ed è forte. Ma la madre deve vederla sposa del figlio della donna che le si è messa terza nel proprio talamo. E ciò perchè uno dei due mariti che si trovano di fronte, il tradito, mette il dilemma: o il matrimonio deve aver luogo o sua moglie, l'infedele, sarà scacciata! È, sì o no, questa, una favola involuta, ma sottile per il dovere che il cervello bene intenzionato dell'autore le ha chiamato a compiere? E dopo che di essa si è detto quel tanto che serve a mostrare su qual fatto si basi il dibattito della tesi, è necessario narrarla interamente? Il còmpito, iniziato con serietà, risulterebbe irriverente verso i mezzi cui ricorre il rigido riformatore.

Dunque: è questi l'Hervieu di *La legge dell'uomo*; poco dissimile è quello di *Tanaglie*, ma più avvincente; più incamminato verso un senso d'umanità, anche rivelata, ma non meno paradossale (dimostra come una figlia per forza di cose debba essere sempre ingrata verso la madre!) è quello di *Course du flambleau*. Ammesso le buone intenzioni che guidano nella sua battaglia civile Paolo Hervieu; riconosciuta la sua interezza di carattere e la sua nettezza di coscienza, si può dire con animo libero e con profonda

riverenza per il lavoratore, che il suo programma di passare attraverso il teatro, senza fare dell'arte, ma solo per raggiungere il suo scopo, che è tutto nella santa lotta riformatrice che ha coraggiosamente affrontata, manca del principale suo lato: la simpatia.

I soliti declamatori classificheranno quello di Hervieu, come teatro d'idee, e noi ne rideremo con tutto il rispetto ancora una volta. Teatro d'idee, e che cosa è questo, se non è vivificato dal magistero dell'arte? E quale arte è degna del suo nome, e prediletta dalle menti sane e innamorate del buono e del bello, se non quella che ha un contenuto d'idee? E allora a che e a chi giova il giuoco di parole, per cui si vuol fare, ad ogni folata di vento *snobico*, del teatro un arido sostantivo che non possa muovere un passo per collocarsi nel mondo, senza ricorrere ad un aggettivo che gli assegni timidamente un posto? Non basta, forse, al Teatro il suo nome per indicarsi come il Mondo in cui affluisce con tutto il suo potere, la sua grazia e la sua forza, la Vita e vi si rivela, quando non gli manchi il magistero supremo dell'arte, nella pienezza sua iridescente di contenuto e di forma? Quando la finiranno i facili ciarlatani, o i poveri illusi, di portare, con le ricette dettate dalla loro incapacità, o dalla loro volgare furberia, i soliti vasi a Samo e le non meno solite nottole ad Atene? Non si accorgono i poverelli che nel muovere a dare un qualificativo al teatro, se ne danno uno per sè, che la decenza mi vieta di qui registrare, ma che ogni buon lettore può comprendere e ripetere quando più gli pare e meglio gli aggrada? Lasciamole lì queste inutili quisquilie, e se abbiamo forza dimostriamolo, prima intendendo il teatro, poscia facendo dell'arte!

E Paolo Hervieu potrà anche intenderlo, ma non se ne preoccupa, e vi passa per servire al suo scopo, senza lasciarsi neppure, e mai, abbarbagliare da un suo raggio d'arte.

È persona integra, scrittore coerente, ma uomo di teatro? Per noi il presente non lo afferma... vedremo che cosa dirà l'avvenire.

*

La sera del 6 di questo corrente mese di maggio, al teatro Sannazzaro di Napoli, è stato rappresentato il nuovo dramma di E. A. Butti con esito vittorioso.

Il prof. Alberini ha formato la sua coscienza religiosa in un seminario. Ha seguito tutti gli ordini ecclesiastici, ma un giorno, illazione scientifica di una lunga premessa dubbiosa, getta via la cotta e la stola e volge lo sguardo verso un altro ideale, verso un' affermazione di verità positiva, e ciò, naturalmente, gli procura da parte del volgo le tacce più inique, e viene chiamato *Lucifero,* perchè ritenuto un dèmone, un rinnegato, un ateo di derivazione ambigua. Su la base della nuova filosofia Alberini forma la sua famiglia: ha la moglie, una umile donna, che lo amerebbe come santo e come dannato, senza troppo preoccuparsene, anzi badando soltanto alla sua

vita fisica, per ristorargliela, per renderla atta a sostenere le fatiche da cui trarre il tanto quanto basti alla vita materiale della casa: ha un figliuolo che è tutto il suo orgoglio, perchè ha potuto educarlo ai suoi nuovi principii in cui il giovane è penetrato senza esitanza, senza transazione, senza dubbio, con piena scienza, piena ragione, piena poesia di vivere positivo. Questa piccola famiglia posta al contatto con la società è portata a disgregarsi, forse a salvarsi... *chissà, chissà!* Guido Alberini s' innamora di Matilde Senardi, la figlia del prof. Tommaso, amico di Alessandro Alberini fin dall' infanzia e correligionario di lui nella fede di Cristo. Questo amore produce uno scandalo e mille litigi in cui entrano tante cose opposte, specialmente l' intransigenza clericale. Ma *omnia vincit amor*, e Matilde e Guido. più che mai stretti dalle avverse vicende, si avvincono, fuggono, e nasce dalla loro unione l' embrionale frutto di tanto amore, forse causa d' una crudele infermità che spegne la rigogliosa esistenza della buona ed innamorata fanciulla. Guido è in preda d' un turbinìo di sensi e d' idee decisivo. Egli vuol piangere e non può; vuol pregare e non può; vuole abbandonarsi alla disperazione più degna del tragico caso ond'è colpito e non può, perchè non conosce commozioni di cuore, esaltazioni di fede; non conosce che l' esercizio rigido della fredda ragione.

Ma Matilde conosce tutte le sensazioni delle anime attratte verso un puro ideale religioso e invoca da Dio, specie sul punto di morire, tutto il perdono che crede indispensabile per la purificazione delle sue *innocenti* colpe e per la salvazione eterna della propria anima. Guido non la lascerà morire senza questo conforto. E il prete è al capezzale della morente, mentre tra Guido ed Alessandro si combatte il primo e forse ultimo dissidio. La crudezza del caso sconvolge ogni ordine d'idee in quella casa di onesti borghesi. È primavera; si spande per l'aria un fragore di campane annunziante la risurrezione di Cristo. Risorgerà nella famiglia Alberini la fede necessaria per placarne l'animo contristato, dilaniato? *Lucifero* ne vorrebbe ritrarre terrorizzato il pensiero ma è tratto anzi a dubitarne: *chissà, chissà!*

È stato detto che questo dramma è stato scritto per scopo di propaganda clericale: sia questa una accusa, sia un'affermazione di verità, il certo è che le polemiche derivatene gli hanno immensamente giovato e lo hanno rinsaldato nel successo teatrale. Dramma di propaganda? Mi par poco. Dramma umile da cui si possa trarre una significazione morale? Mi par giusto e rispondente allo scopo. Ma guardiamolo nel teatro, questo nuovo lavoro del Butti, e sarà meglio.

Nel *Lucifero*, come nella *Corsa al piacere*, io noto una sproporzione di condotta scenica là dove l'azione si matura per far sviluppare il dramma. Per esempio: di Aldo Rigliardi che cosa sappiamo noi? La sua natura d'uomo comune, di primordiale don Giovanni, gli aliena l'amore della consorte e gli scaraventa addosso la morte della madre Il dramma qui dov'è? È, naturalmente, in questa seconda parte: ebbene il lavoro del nostro commediografo è tutto nella prima. Seguitemi, in cortesia. Nel *Lucifero* il dramma è nell'idea nuova di Alberini? No. Dov'è, dunque? Nella morte di Matilde.

Sta bene. Ma sulla scena, in quale punto si svolge ampiamente? Nel punto primo che occupa tre atti; nel quarto, quando si determina, la rapida catastrofe lo affoga nel suo germe di azione rivelata, e ci sfugge, e non ce ne rimane che l'impressione. Dove il razionale svolgimento di esso, attraverso le sue fasi, il suo destino? Una parola è un dramma, va bene, e la storia del teatro ci conforta in ciò di molti esempi; ma un dramma non può essere compendiato in poche battute: occorre sviscerarlo, dargli vita, renderlo evidente.

E qui mi pare stia ancora il difetto della produzione teatrale del Butti, che procede ascensionalmente verso la conquista delle buone forme sceniche. Nell' antefatto il nostro autore indugia troppo; la preparazione sua dello scoppio drammatico è ancor troppo dialettica. Egli parla meno di prima, è vero, ma sempre in proporzione maggiore di quanto è necessario per costruire un dialogo esauriente di dramma teatrale. Occorre ancora un più oculato equilibrio di antefatto e di fatto, di preparazione, di sviluppo e di determinazione nei suoi lavori scenici. E in ciò possiamo credere in buona fede che il Butti riuscirà. Ne volete un esempio eloquente? Leggete *La fine d' un ideale* e leggete *Lucifero*... quanto cammino verso il teatro! Sì, quanto cammino. Senza una distribuzione accorta di scene, come si andrebbe in fondo al *Lucifero*, dovendo passare per dialoghi lunghi, tetri, petulanti, che non annoiano fino alla " ribellione ", perchè li guida una " forza vindice " di scrittore esperto? Gli equivoci nel pubblico questo lavoro li provoca appunto per la sproporzione che é tra l'antefatto e il fatto. Nei *chissà, chissà!* di Alberini non tutti intuiscono il ritorno alla fede da parte di costui. Dunque, é proprio il dramma, che per mancanza di sviluppo, non risulta chiaro.

Ma, con parole semplici, ho già detto dov' è il difetto nei drammi buttiani, e non starò quindi a ripetermi. Ottenendo lo squisito equilibrio che rende agile e vivo un lavoro da teatro, il Butti che alla conquista completa muove sicuro con prove non dubbie, ci darà la produzione che reggerà meglio e più degnamente alla vittoria. E quanto al pensiero potente o semplice, nuovo o vecchio, alto o pedestre onde anima i suoi lavori, faccia lui. È cosa che riguarda la sua filosofia.

Non dimentichi però che il pensiero solo, fosse sincero quanto un anacoreta leale, non impone che rispetto, il freddo rispetto: e che sposando ad esso un pò di simpatia, nulla gli si sottrae dalla sua profondità, anzi gli si rende il buon servizio di farlo apparire più agile, più accessibile, più amabile, più degno dell'arte, più affine al teatro.

⁂

Chi è questa donna che ci si presenta sotto l'incubo d'una nube fatale, che una tragedia atavica le pesa sulle spalle e le traspare dagli occhi? Chi è nella sua umiltà selvaggia, nella sua inconsueta asprezza, nell' orgoglio

congenito, nella violenza della passione, nel ricordo delle tradizioni bibliche che uniscono le anime in baci che finiscono col finir della vita? Chi è nella tortura di voler sapere chi sia, di dove venga, ove il domani la porti: quali sguardi le sorrideranno, quali amorevoli cure la soccorreranno, quale dei tanti fiumi della terra natìa la inghiottirà? Chi è questa creatura sulla quale vigila un destino bieco che non le dà pace, non speranza, non appoggio nell'amore in cui vince, per un attimo, rubandolo, perdendosi? Chi è, chi è questo essere dotato di una natura così genuinamente aspra, così ferocemente passionale, così spasmodicamente incendiaria? È Màriza, che i Vogelreuter, possidenti lituani, amano di chiamare Fioretta, per cominciare a rinnovarla nel nome e nell' anima di fanciulla errante, abbandonata, sola. È Màriza che sa conciliarsi l'affetto di questi Vogelreuter, che sono gente rude ma buona, che sono orgogliosi, pretendenti ma benefici.

È Màriza che soccombe, non domata, al destino di perdere l' uomo cui si sarebbe legata connaturandoglisi, perchè costui, beneficato ereditariamente, deve sposare la figlia dell'uomo che ha pagato i debiti di suo padre.

È Màriza che non ha la madre dolce e vigile: bensì ha una madre che incute terrore, una arsa briaca, una ghiottona fatta come un *rossomutta*, sbilenca, atroce, ladra. È Màriza a cui giunge tardi il conforto d' un legittimo amore, quello che le offre comunque Haffke, a cui si apre il baratro onde tutti gli spiriti liberi, decisi, forti son fatti segni, sono attratti come una condanna, sono soggetti come una vendetta della bassa, egoistica, brutale natura.....

Così fortemente, nettamente, Hermann Sudermann ha concepito e resa questa eroina della boscaglia, di quella terra lituana in cui la gente, in difetto di vino, s' ubbriaca di birra e di grappa, in cui ogni giorno è uguale all' altro in tema crapulare, tanto che lo spirito germanico moderno le volge lo sguardo con diffidenza e spesso con sospetto, senza un momento d' indecisione, aiutato dalla resistente, concreta, consolidata visione della strana, drammaticissima figura. La quale trae forza e vigore di rilievo dalla significazione umana, appunto perchè è sussidiata da un complesso, ampio, scultoriamente delineato carattere artistico. E per lo sfondo su cui si anima corre un' aura di palpitante poesia che trasporta, che diletta, che seduce, e fa sognare i rudimentali campi, i cui colori e i cui dolci bisbigli hanno arricchiti di gemme i versi più verginali delle canzoni nate dalle foreste. Opera d' arte e opera di teatro con tutte le sue manchevolezze; opera di arte e di teatro con tutte le inutili lentezze di svolgimento e le inceppanti successioni dei movimenti drammatici. Opera d' arte e di teatro che si ricongiunge alle scene più tipiche e belle e memorabili che sono nei drammi: *Fine di Sodoma* e *Battaglia di Farfalla*, dello stesso autore. *I fuochi di San Giovanni*, contengono una leggenda lituana al cui calore e alla cui seduzione scoppia il dramma più potente della vita: l' amore e la fine.

“ Lo vedi ora — irrompe Màriza al culmine della selvaggia dedizione di tutta se stessa — La donna che sono? Lo vedi: io non ho nulla da per-

dere. Io posso fare tutto ciò che voglio..... È la notte di San Giovanni! „ E poi:

“ No! no! Tu non baciarmi! Voglio baciarti io sola! Tutto deve ricadere su di me. Mia madre ruba, rubo anch' io!.... Giorgio! „

Quanta vita, quanta veemenza di ardore, quanto fuoco tragico, fatale.

Attorno a questa figura potente se ne muovono altre non prive di buona vitalità teatrale. La figura di Vogelreuter, quella di de Hartwig, quelle della Strega (un'apparizione delle più impressionanti), quella di Trude, sono vive, sono definite, e agiscono come persone vere e semplici. L' organismo in cui si muovono questi “ caratteri „ è solido, si sa donde parte, ove arriva; si vede come s' inizia, come si svolge, come si determina. Qualche volta il dramma vi potrebbe stancare, perchè alcuni suoi casi si ripetono con matematica esattezza, ma ciò viene impedito, perchè in ogni sua piega penetra qualche cosa che appartiene alla vita di Màriza. Così l' attenzione viene richiamata dal suo momentaneo, lieve debilitamento, ed è riafferrata sino a trasformarsi in sensazione acutissima.

La vittoria italiana, segnata la sera del 10 del corrente maggio, di questo lavoro del Sudermann, dal primo risultato di Napoli, si può dire sicura e felice, nonostante sicura e felice non sia stata quella di Germania.

Merita sincera lode la traduzione di Gerolamo Nani, fedele, e trionfatrice di difficoltà non comuni, dato il linguaggio quasi dialettale del dialogo originale.

⁂

Di questi nuovi lavori è stata interprete superba la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi. Nei due italiani, Oreste Calabresi si è dimostrato interprete serio e forte. Nel francese, e specialmente nel tedesco, Irma Gramatica si è affermata artista potenziale. Un sagace cooperatore di Irma Gramatica e di Oreste Calabresi è stato Ruggero Ruggeri, un giovane attore molto bene avviato nel cammino arduo della scena primaria. La signorina Galli, Trude, nei *Fuochi di San Giovanni*, è degna di una speciale lode.

Gaspare di Martino.

“ Elettra „ di Perez Galdòs al “ Manzoni „ di Roma.

La prima rappresentazione di *Elettra*, dramma in 5 atti del romanziere spagnuolo Benedetto Perez-Galdòs, ebbe luogo a Madrid il 30 gennaio di questo anno, e fu rappresentazione trionfale.

Ho avuto occasione di leggere i giornali spagnuoli che descrivevano l'avvenimento, e a veder notate così straordinarie e rumorose acclamazioni, tanta foga di meridionale entusiasmo, mi pareva di riassistere alla *corrida*

de toros, che vidi, diversi anni fa, appunto nella *plaza* della capitale della Spagna.

Vivacissime discussioni, clamori di battimani, evviva all'autore, invettive ai gesuiti e al clericalismo accompagnarono tutta la recita, che in fine ebbe ovazioni entusiastiche. Il Galdos fu poi portato quasi in trionfo dalla folla, che lo acclamava con frenesia.

Uguali entusiasmi suscitarono le repliche, e giunsero a tale grado di vivacità, che la polizia dovette intervenire sospendendo la lunga serie delle rappresentazioni.

Si sa bene che il grande successo non fu dovuto interamente al fascino dell'opera d'arte. Il caso impressionante della signorina Ubao, indotta dalle arti gesuitiche a prendere il velo contro il volere della famiglia e i romantici episodi che la condussero finalmente alla liberazione, davano al dramma un piccante sapore di attualità, atto ad accendere fortemente gli animi degli spagnuoli, già preparati a un risveglio di liberalismo da molti altri avvenimenti simili a quello che recentemente aveva colpito la loro inmaginazione.

La rappresentazione di *Elettra*, data per la prima volta in Italia, con molta cura, dalla compagnia Mauri nella buona traduzione del Tedeschi, ci ha fatto comprendere quanta parte del successo doveva attribuirsi alla passione politica. Non che il dramma sia addirittura opera volgare, costruita con opportuni sermoni patriottici per strappare l' applauso della folla già eccitata. Non avrebbe potuto piegarsi a questo il Galdòs, che non è il primo venuto e che, col Valera e col Pereda, è giudicato uno dei migliori moderni romanzieri spagnuoli. D' altra parte questa lotta contro il fanatismo e la superstizione è stata sempre l' essenza della sua arte. Già coi suoi lodatissimi *Episodi nazionali* e col romanzo *Gloria*, che è stimato il suo capolavoro, egli aveva da tempo spezzata vittoriosamente la lancia a vantaggio delle idee di progresso e di rinnovamento, ed anche in tutti gli altri suoi lavori il contrasto contro i secolari retrogradi della sua patria si mantiene stridente e vivo.

E lo spettatore avverte subito che non ha innanzi un raro artista di parole, ma l' artista convinto, che combatte ardito per la sua idea. Merito questo reale e alto, che convince e affascina il pubblico non appena, come nelle scene del terzo atto, il drammaturgo trova il modo di affermarsi.

Ma appunto questa affermazione continuata e organica, a me pare manchi assolutamente in *Elettra*.

Se l' agile mano del romanziere si manifesta nel delineare con cura e nel rendere vero ed evidente il carattere da Tartufo di don *Salvador Pantoja*, non riesce ugualmente abile nel disegnare gli altri personaggi, che sono tutti, compresa *Elettra*, fantocci costruiti a misura secondo l'ordinazione dell' autore, e non si rivela poi nella tessitura del dramma, nel complesso, ingenuo e povero d' invenzione.

Non è il caso di esporre la tela del lavoro, oramai ben nota e che ha, del resto, molti punti di contatto con la storia della signorina Ubao. Mi li-

mito soltanto ad osservare che il nocciolo del dramma è la menzogna detta dal *Pantoja* ad *Elettra*, con la quale egli le fa credere che *Massimo*, il giovane che ama, è suo fratello. La fanciulla a questa rivelazione per lei terribile perde momentaneamente il senno e si lascia trascinare in convento. Ora se, malgrado l'ascendente che su lei ha il *Pantoja*, la giovane, senza perder subito la ragione, avesse dubitato, avesse voluto un po' meglio accertare l'accusa, domando io, il dramma dove sarebbe andato a finire!

Nè maggiore inventiva mostra il Galdòs per dipanare la matassa, ch'egli ha intrecciata con sì deboli fili. Per ricondurre *Elettra* nelle braccia di *Massimo* fa, nientemeno, comparire alla fanciulla lo spettro parlante della madre che le rivela la verità. Una figura di monaca in fondo alla scena, la luce elettrica dietro, un'attrice che parli con voce spenta tra le quinte, e la soluzione del dramma è trovata.... in Ispagna.

Luigi Grande.

Bloc-notes parigino

— Jean Richepin, l'autore del *Chemineau*, leggerà fra giorni, al Comitato di lettura della *Comédie-Française*, un suo nuovo dramma storico, in 5 atti, e in prosa, dal titolo: *La Dubarry*.

— *Patrie*, di Sardou, alla *Comédie*, seguita a far il massimo: 8000 lire per sera! Ed è un vero colmo... di letteraria-drammatica aberrazione!

— La *Comédie*, auspice Jules Claretie, si ringiovanisce! Entreranno, fra giorni, a far parte della « Casa di Molière », il Guitry, il Magnier; la Sorel e la Regnier. Sorel lascia l'*Odéon*, e realizza così l'antico suo voto: quello di far parte della *Comédie*. E, con lei, la bellezza e la giovinezza entrano nella vecchia augusta dimora.

Jules Claretie ha anche presentato al Ministro Leygues tutto un piano riformatore del famoso « editto di Mosca ». *Les Dieux s'en vont!*....

— I Teatri parigini non sovvenzionati fanno in genere, pessimi affari, non ostante tutti i loro strombazzati successi. Le sole *Variétés*, con la *Veine* del Capus — il grande successo dell'anno — incassano seralmente dagli 8000 ai 9000 franchi. E Alfredo Capus — l'autore del giorno — guadagnerà, con la sola *Veine*, più di 400,000 franchi! Col Bisson, è l'autore più recitato, oggi, a Parigi. E, di vero, s'ebbe la *Bourse ou la vie* al *Gymnase* 100 sere; e ha presentemente la *Veine* alle *Variétés*, e *La petite fonctionnaire* alle *Nouveautés*. Un vero patrimonio!

— Il *bilancio* della produzione drammatica parigina, in questi ultimi mesi, può stabilirsi così:

Chateau Historique del Bisson, all'*Odéon*, 100 e più lucrosissime rappresentazioni.

Le Vertige di Michel Provins, all'*Athenée*, non ostante la sempre giovane bellezza di Jeanne Hading, semi-insuccesso. Commedia che ne ricorda e riassume 100 altre, e tutte gloriose!

Les 20,000 âmes di Franc-Nolkain, al *Gymnase* fiasco completo; e meritato.

Sacri-Leonce, *pochade* di Pietro Wolff, al Palais-Royal, lieto successo: ne avremo per 60 sere.

Le petit muet, all'*Ambigu*, il solito non più classico melodramma, mezzo-fiasco; e anche questo meritato.

Les remplaçantes del Brieux, al teatro *Antoine*, grandioso e durevole successo di applausi e di cassetta.

L'*Antoine*, quest'anno, darà agli azionisti del suo teatro 200 lire di guadagno netto!

La dame du Communaire del Weber e del De Cottens, al teatro *Cluny*, è una delle solite insipide *pochades* parigine, senza capo e senza coda. Non val la pena di parlarne.

La Course du flambeau, di P. Hervieu, al *Vaudeville*, auspice Réjane, che, per la 1ª volta, fa la madre, fa incassare dalle 2000 alle 3000 lire soltanto! E per un teatro come il *Vaudeville* è ben meschina cosa!

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Silvio Pellico (*della Vita e delle Opere di*) — per cura di **Flavio Rinieri** — Vol. 3.°, Libreria Editrice Streglio 1901, Torino.

Per quanto la generazione attuale sia pure proclive al teatro tragico, le persone colte non potranno esimersi dal provare un vivo interesse per la pubblicazione di un volume il quale contiene quattro tragedie inedite di Silvio Pellico.

I nostri padri — per non dire i nostri nonni — ricordano che il Pellico aveva tentato il teatro non soltanto con la famosissima *Francesca da Rimini* che fece versare, ai suoi tempi, fiumi di lagrime, ma anche con altre tragedie che passarono o in mezzo all'assoluta indifferenza, o fra le più manifeste disapprovazioni. Sembra che la prima tragedia scritta dal Pellico — ma non mai rappresentata — sia stata quella *Laodomia*, composta nel 1817 e che mandata dall' autore al Foscolo affinchè l' esaminasse, questi indorò bensì la pillola decantando molte parti della tragedia, ma conchiuse col consigliare di metterla a dormire: ciò che il Pellico fece.

Molto più tardi, cioè nell'aprile del 1834, gli toccò il grave dispiacere di sentire fischiato, al teatro *Carignano,* quel *Corradino* che gli era costato tanta fatica. Il Pellico, natura mite, quando voleva dar sfogo al suo dolore — e pure che di sfogarsi sentisse non molto raramente il bisogno — prima che ai suoi amici, scriveva di preferenza alle donne, come nature più sensibili e perciò più facili a comprendere il suo strazio. E così allora scrisse subito alla contessa di Benevello, alla contessa Masino di Mombello ed a Quirina Mocenni, l'angelo consolatore del Foscolo. Raccontava loro l'ostilità del pubblico, che demoliva in poche ore un lavoro concepito da anni e pel quale aveva impiegato non pochi mesi.

L' oblio, che scende cosi a proposito in certi mostricciattoli letterari e scenici, scese anche sulla tragedia fischiata del Pellico.

Nelle sue lettere egli parla di parecchie altre tragedie, fra cui di *Davide, Nerone* e *Antigone.* Da quanto ne dice s'indovina ch'esse erano ispirate al più puro classicismo, e non poteva essere altrimenti in un tempo in cui il teatro rimaneva ancora solidamente legato alle tradizioni , almeno per quanto riguardava la riproduzione di episodi delle età antiche.

Al classicismo pure fece uno strappo colle tragedie di argomento medioe-

vale. Oltre alla *Francesca da Rimini*, il Pellico narra nel suo epistolario, di aver abbozzato una *Beatrice d'Este*, una *Pia de' Tolomei*, un *Dante*, una *Matilde di Toscana*. Ma di tutto ciò non v'è traccia in questo volume di opere inedite, come non si trovano il *Corradino*, nè *I Francesi in Agrigento*, nè *Raffaella da Lucca* che lo stesso Ilario Rinieri ci diceva aver trovati pressochè finiti.

Per contrapposto abbiamo tre tragedie delle quali nessuno sognava l'esistenza: *Adella*, *Boezio* e *Turno*: non si tratta più di frammenti, ma di lavori compiuti, e dove, in più d'un punto, s'incontrano pagine bellissime.

Ma prima di esaminare questi tre lavori che hanno tutto il profumo dell'inedito, vediamo che cos' è questa *Laodomia* di cui con tetto amore parve occuparsi il Foscolo.

Laodomia s' ispira ad un argomento classico. La protagonista, inconsolabile per la morte del marito Protesilao, ricorre agli scongiuri per evocarne lo spettro, ma, nel vederlo, muore di spavento. Il Pellico però, collo scopo di rendere più umana la tragedia, immagina che Protesilao non sia morto come si credeva, e si presenti in carne ed ossa all'afflitta consorte mentre ella stava per invocarne l'ombra. *Laodomia* muore, ma non di spavento: è il veleno che compie l' opera sua, ch'ella inghiottì non sapendo come esimersi dalle abborrite nozze stabilite con Podarce. L' argomento, come ben osserva il Rinieri, non respira se non sentimenti patrii, ed è, si può dire, diretto interamente a far detestare la tirannia e la regia usurpazione. Qui poi il contrasto e la lotta del diritto con la forza, il trionfo dell'imperatore Poliarce e la miseranda morte di *Laodomia* hanno tale condotta e risolvimento, che la commozione tragica del dramma ne risulta naturale, veemente, appassionatissima. E il rigore della forma, la freschezza delle immagini, la forte espressione degli affetti gli aggiungono una vivezza di colorito schiettamente drammatico. E io credo che anche ai nostri tempi se ne potrebbe tentare la rappresentazione, poichè la commozione che scaturisce da parecchie scene è sincera, viva.

Il *Turno* (finito il 16 aprile 1814) segue quasi letteralmente gli episodi dell' *Eneide* là dove si parla di Turno: soltanto, come nella *Laodomia*, il poeta volle scartare tutto ciò che non gli pareva umano, essendo persuaso che lo spettatore non poteva commuoversi per quello che era troppo mitologico, fantastico. G. C. Molineri, parlando di questa tragedia dice che è piena di movimento guerresco, l'azione incalza, i caratteri sono nobilissimi, quelli di Enea e di Turno si accostano alla rappresentazione eroica. È evidente lo studio di aver voluto scrivere una tragedia nazionale, ma è piuttosto riuscito un dramma di malinconia e di amore. I due eroi combattono meno per il dominio del Lazio che per il possesso di Lavinia...» Difatti il Pellico, pur volendosi attenere al classicismo, se ne scosta spesso, forse inconsciamente, e va nel romanticismo. Molti pensieri li ritroviamo trasportati nel terzo atto della *Francesca da Rimini*.

Nell' *Adella* è rappresentato il grande odio dei Guelfi e dei Ghibellini. Il caso di *Adella*, sposa rapita al guelfo Leonello da Ugo ghibellino, accresce

le animosità feroci delle due parti. Interviene Dante Alighieri, figurato qui come arbitro della pace, ma non riesce nell'opera pacificatrice.

Ma tutti i personaggi sono, dal più al meno, fatti di maniera. I loro discorsi mancano di sincerità; vi si sente lo sforzo dell'autore che non è ben padrone del suo argomento. E la severa figura di Dante, che pure dovrebbe padroneggiare la situazione, qui è rimpicciolita, ridotta a rimanersene in seconda linea. Nulla che valga, nemmeno per un istante, a farne rivivere l'imponenza, se non quell'avergli messi in bocca alcuni dei versi più solenni ed efficaci del suo poema immortale.

Di ben altra fattura è il *Boezio!* Questa è certamente una delle più belle tragedie del Pellico. Liberatosi dalle pastoie che lo tenevano avvinto alla scuola alfieriana, la sua tragedia ci appare come un gran quadro di costumi fedelmente ligi alla storia. I personaggi non parlano più costantemente collo sdegno nel cuore, ma esprimono sentimenti dolci e delicati come i personaggi del Manzoni, e le passioni sono descritte come si sentono, così come le descrisse Shakespeare.

Siamo negli ultimi giorni di Boezio. Questa nobile figura ci appare studiata in ogni suo particolare. Il sentimento cristiano e quello del dovere lo rendono imperterrito dinanzi alle trame tessutegli dall'invidia e dinanzi alle minaccie di morte di Teodorico. Intorno a lui si agita il popolo, irritato per l'oppressione dei Goti, e la ribellione si prepara lentamente, dando luogo a bellissimi episodi, come quello, succedente in una chiesa, ove si assiste allo strazio di una madre cattolica a cui i Goti ariani hanno ucciso due figliuoli.

Il Molineri vuole scorgere alcunchè di soggettivo in questa bellissima tragedia, nonostante lo sforzo di voler conservare la fedeltà storica. Nei conforti che Boezio, prigioniero, chiede alla fede, si avrebbe il Pellico stesso nei *Piombi* e allo Spielberg; il custode sarebbe ricordo palese del carceriere Schiller, e la scena nella quale Rusticana, la moglie di Boezio, chiede a Teodorico la vita del marito, fa pensare a Teresa Confalonieri, dinanzi a Francesco I, imperatore d' Austria.

Il Rinieri biasima il carattere di Teodorico che figura incerto e vacillante in un misto di tirannico e di debole: il biasimo non mi pare fondato. I contemporanei ci dicono che Teodorico, l'uomo potente d'un giorno, si era fatto, invecchiando, debole di carattere, pronto a sospettare anche del più fidato amico, facile ad essere raggirato dai malvagi cortigiani: ma è nell' ordine naturale delle cose ch' egli avesse, e non raramente, dei ritorni agli antichi sentimenti nobili e generosi. Ed è così che ce lo rappresenta il Pellico. E buoni mi sembrano i caratteri di Amalasunta, di Rusticana e di Simmaco. In complesso, questa tragedia è un vanto pel teatro tragico italiano, e va data ampia lode al Rinieri che ce la fece conoscere.

E così avesse potuto farci conoscere le altre tragedie che, come vedemmo, furono composte dal Pellico e rimasero sconosciute, meno che a pochissimi amici ai quali ne venne data lettura.

Il nostro patrimonio tragico non è così ricco da potersi privare de' lavori i quali, come quelli del Pellico, sono cosparsi di bellezze, sebbene l'arte moderna non vi trovi più i requisiti che ne potrebbero assicurare il successo in caso di rappresentazione.

Federico Musso.

Alba (L') — a. II, n. 347 — 28 Aprile, Milano.

Gustavo Salvini. (Un articolo di Giovanni Borelli molto personale ed animoso, sull' arte e la fortuna a Milano dell'attore).

Rivista Musicale Italiana. — a. VIII, fasc. 2. — Torino.

« L' opera di Giuseppe Verdi : » Luigi Torchi. (Un largo studio sui caratteri principali dell' opera di Verdi il Torchi con la sua indiscussa competenza traccia e compie in maniera chiara e profonda. È uno scritto molto meditato e svolto con larghezza di vedute sussidiate da una soda coltura.) Il fascicolo che contiene questo articolo del Torchi ne contiene altri e tutti dedicati alla memoria e all' arte del grande maestro estinto.

Voci del Peristilio

— Il tanto atteso *Nerone* di Arrigo Boito pare che finalmente spunti sull'orizzonte. Tutte le riluttanze dell'artista, che fino ad oggi aveva tenuto gelosamente custodita la sua opera, sono state vinte e la casa Treves ha pubblicato in questi giorni il poema, dal quale, a suo tempo, verrà fuori il libretto. A Milano, in casa dell'editore, presenti molti letterati ed artisti, si festeggiò la pubblicazione del nuovo lavoro di Arrigo Boito. L'opera sarà in cinque atti e sei quadri e pare che Francesco Tamagno sia designato ad essere il creatore della parte di *Nerone*.

— E. A. Butti, domenica 5 maggio corrente, ha letto al Circolo Filologico di Napoli, un capitolo del suo vasto romanzo intitolato: *L'ombra della croce*. L'elaborazione di questo lavoro, scritto alla maniera manzoniana, sta durando da quattro anni e ne durerà ancora due. Il Butti salito, alla cattedra, esordì annunziando ch'egli iniziava da Napoli, colta ed intelligente, una serie di letture, sembrandogli che, come fanno i poeti coi loro versi, potessero anche i prosatori leggere la loro prosa. Dopo questo necessario proemietto passò a riassumere il primo capitolo del romanzo e a leggere il secondo. La lettura durò circa un'ora e fu seguita attentamente e in ultimo salutata da applausi. Essa destò molto interesse, specialmente quando la voce del lettore non sfuggì all'udito degli ascoltatori. La prima prova ha insegnato al Butti, che nelle prossime letture, deve meglio disporre dei suoi mezzi vocali.

— *Fortunio* ci scrive da Venezia: " *Città Morta* „ ebbe a Venezia un successo ben diverso da quello delle altre città, quantunque il pubblico fosse mal prevenuto dalle acerbe critiche fin qui fatte al lavoro d'annunziano ed agli interpreti di esso: anzi uno dei coefficienti del successo fu forse una naturale e spontanea reazione contro le esagerazioni delle critiche stesse.

Il pubblico che gremiva il *Teatro Rossini* e che era formato da quanto ha di migliore Venezia nel campo artistico, letterario, scientifico e giornalistico giudicò serenamente e spassionatamente la tragedia di d'Annunzio. A molti forse essa potrà non esser piaciuta come lavoro teatrale, ma tutti furono concordi nell'ammirarne la forma bella, elegante, poetica, la passionalità che emana da ogni scena, da ogni frase e la completa assenza di ogni volgarità.

La esecuzione fu splendida da parte della Duse e dello Zacconi, quantunque quest'ultimo abbia esagerata la recitazione del racconto nel 1° atto: discreta da parte degli altri.

Gli attori furono evocati una dozzina di volte alla ribalta ed altrettante l'Autore.

— Per la prima rappresentazione della *Samaritana* di Rostand, data dalla compagnia di Lorenzo-Andò al *Manzoni* di Milano, il teatro era affol-

latissimo di pubblico eletto che seguì la rappresentazione con curiosità ed interesse; ma il lavoro generò segni di stanchezza. Si fanno lodi alla coscienziosa traduzione di Mario Giobbe, e dei tre quadri, dei quali si compone l'opera, solo il secondo destò un certo interesse. L'esecuzione fu magnifica per parte della di Lorenzo, ma meno felice per Flavio Andò, che parve incolore. Il secondo atto ha un lungo intermezzo musicale del Piernè.

— *Vannucci* ci scrive da Firenze: Al *R. Politeama*, l'orchestra filarmonica di Berlino diretta da Nikisch ha dato due concerti con esito splendido. L'esecuzione è addirittura magistrale. Fu insuperabile la fusione, la perfezione, la sicurezza dell'intonazione, l'omogeneità che in quell'esecuzioni si riscontrano.

La prima della *Tosca* di Puccini, al *Pagliano*, ebbe esito eccellente. L'autore presente, fu chiamato una diecina di volte ad ogni atto. Furon ripetute le frasi melodiche fra tenore e sagrestano nel 1.° atto, ed il finale che fu applauditissimo. Nell'atto secondo si volle il *bis* del canto di Tosca " Vissi d'arte e d'amore ". Fu replicato il preludio orchestrale del terzo atto. L'esecuzione eccellente da parte della signora Bianchini-Cappelli, del Bassi, del Camera. Ottima la direzione del M.° Mugnone.

Alla *Pergola* ottimo successo con la prima del *Mefistofele* diretto dal M.° Vitale e interpretato dalla Casini-Vitale, dalla Lucarewska, dal tenore De Marchi, dal basso Lanzoni. Si ebbe la replica della *Salmodia* finale del prologo, del quartetto nell'atto del giardino, dell'aria del tenore nell'epilogo.

Alla Sala filarmonica dette il suo concerto il pianista Filippo Ivaldi e con le sue eccellenti esecuzioni provò ancora una volta le ottime sue qualità di musicista perfetto.

— Domenico Milelli ha chiesto al Conte Nani, traduttore dei *Fuochi di San Giovanni* di Sudermann, di voler trarre da questa commedia un libretto per opera. Il Nani ha accolto la richiesta con molto piacere e ha promesso d'interessare il Sudermann perchè vi voglia consentire.

— *Alla prova* è il titolo d'un nuovo dramma in tre atti di Guglielmo Anastasi. Sarà rappresentato dall'attore Alfredo De Sanctis.

— *L'Egoista* la nuova commedia in 4 atti di Carlo Bertolazzi, della quale, come vera interessante primizia, diamo, in questo fascicolo, una scena ai nostri lettori, ha riportato un ottimo successo al *Carignano* di Torino, dove è stata rappresentata dalla compagnia Ferruccio Benini. Ne sarà tenuta parola nel prossimo fascicolo.

— La Società fra gli Autori ed Artisti drammatici e lirici italiani in Roma, ha bandito un concorso, in occasione del centenario di Domenico Cimarosa, per un'opera giocosa, col premio di lire mille. Sarà anche assegnato un premio di lire cinquecento al migliore fra i libretti presentati, indipendentemente dal merito della musica.

I lavori, che dovranno essere inediti, possono presentarsi fino al 31 decembre 1901.

— La sera del 9 maggio, nella Società fra gl'impiegati delle pubbliche amministrazioni in Roma, Francesco Bernardini, aderendo ad un invito avuto, fece, con abilità di attore provetto, una lettura di tre sue novelle drammatiche: *Ritorno*, *L'influenza* e *Fine d'anno*. La splendida sala era gremita di pubblico eletto tra cui vari pubblicisti ed uomini di lettere, con a capo il Capuana, che applaudì calorosamente ad ogni fine di novella.

Il Bernardini ha l'intendimento di fare, per la lettura delle sue novelle drammatiche, quello che i poeti dialettali fanno da tempo con le loro poesie. Il successo di Torino e di Roma gli han dimostrato che la sua è una buona idea.

— In un teatro di Roma si darà una serata nella quale i diversi poeti dialettali d' Italia reciteranno le loro poesie. Si annunzia per tale serata il concorso dei seguenti poeti: *Trilussa* di Roma; Salvatore di Giacomo di Napoli; il toscano *Neri Tanfucio*; il Martoglio, siciliano; il Berto Barbarani, veneto.

— La nuova opera in 4 atti, che il maestro Gaetano Luporini ha musicato su libretto di Nicola Daspuro, s'intitola: *Maria di Lacroix*. L'opera si spera vederla rappresentata al più presto e si afferma, da chi ne ha avuto le primizie di una udizione, che in essa si noti un notevole progresso dell'autore dei *Dispetti amorosi* e della *Collana di Pasqua*.

— Eduardo Scarpetta, il fortunato autore ed attore comico napoletano, furoreggia con la sua compagnia al *Valle* di Roma. Il teatro è sempre affollatissimo di pubblico scelto che si diverte un mondo. Una delle ascoltatrici assidue è la celebre Adelaide Ristori, che ha voluto rendere omaggio allo Scarpetta con l'offrirgli la sua fotografia, accompagnandola con una lusinghiera dedica. I giornali romani sono pieni di lodi all'indirizzo dello Scarpetta, del Pantalena, del della Rossa e di tutti gli altri valorosi che formano la *troupe* scarpettiana.

— A Palermo ha trovato liete accoglienze l'*Iris* di Mascagni, nuova per quella città. Parecchi pezzi bissati e molti applausi alla Fausta Labia, protagonista, ed al tenore Ventura. Si attende colà l'autore che dirigerà personalmente qualche rappresentazione.

— Il 21 aprile 1901 si compiva il primo centenario dacchè fu inaugurata con la *Ginevra di Scozia* di Simone Mayr il *Teatro Nuovo* di Trieste, ora *Teatro Comunale Giuseppe Verdi*, eretto da Antonio Selva, l' architetto della *Fenice* di Venezia. In tale occasione Giuseppe Caprin, che già in tanti bei libri narrò la vita antica di Trieste, diede alle stampe una pubblicazione (" Il teatro nuovo: XXI aprile MCMI ") adorna di 14 illustrazioni, nella quale, parlando della serata inaugurale, dà interessanti notizie sull' architetto, sui maestri compositori, sui cantanti, sulla scenografia, sugli usi teatrali del tempo, tracciando così una bella pagina di storia del teatro italiano.

— Ruggero Leoncavallo dirigerà a Roma la sua messa di requie nello anniversario della morte di Umberto di Savoia.

— Adelina Patti ultimamente ha preso parte a un grande concerto, organizzato dal *Petit Journal* a scopo di beneficenza, alla Gaîté; ed ha suscitato un interesse, che lasciamo commentare solo dalla eloquenza dei numeri: s'incassarono più di ventimila franchi!

— Pel venturo anno il *Vittorio Emanuele* di Torino si rimoderna a cura e spesa del conte Edoardo Villanova.

— A sollevar le sorti del Teatro *Verdi* di Padova l' attuale Società si scioglie per dar luogo alla costituzione di una novella associazione anonima per azioni.

— L'Accademia di Belle Arti di Francia ha accettato il legato, in L. 1500 di rendita, della signora Beulé, per un premio annuale da conferirsi al privilegiato musicista, pittore o scultore della città di Roma.

— Il Sindaco di Milano ha ricevuto dal Console d' Austria - Ungheria lire 1000, della nostra Colonia, per la sottoscrizione del monumeuto e Giuseppe Verdi.

— L' Associazione Teatrale di Milano, dopo la commemorazione, fatta dal suo Presidente sig. Giulio Ricordi, deliberò, da oggi, assumere il titolo dal nome di Giuseppe Verdi.

— A Bayreuth, quest'anno, si celebrerà il 25° anniversario della fondazione del Teatro Wagneriano.

— La Stagione lirica di primavera a Caltanissetta si è felicemente iniziata con la *Sonnambula*.

— Dunque Giacomo Puccini, rinunziando, per ora, alla collaborazione del D'Annunzio, lavora intorno ad una nuova opera: *Farfalla*, un prologo ed un atto, il cui soggetto sarebbe tolto da una commedia di repertorio inglese che il Maestro ha visto rappresentato a Londra. Il libretto è scritto da Giacosa, per la parte lirica esclusivamente, e Illica. L'ambiente è Giapponese.

— La sottoscrizione pel monumento a Giuseppe Verdi, da erigere in Milano, finoggi raggiunge la somma di lire 69,235.

— La vedova del noto musicista Paolo Veroni ha fatto dono alla Biblioteca del Conservatorio di Milano di una collezione di circa 2000 numeri di musica classica.

— A Ferrara, nel Salone dell'Ateneo civico, ebbe luogo la prima esecuzione del melologo *Emigranti*, poemetto lirico di Domenico Zamiati, musica del maestro Veneziani. Il successo è stato soddisfacente. Dicesi che tale esecuzione si ripeterà nelle principali città italiane.

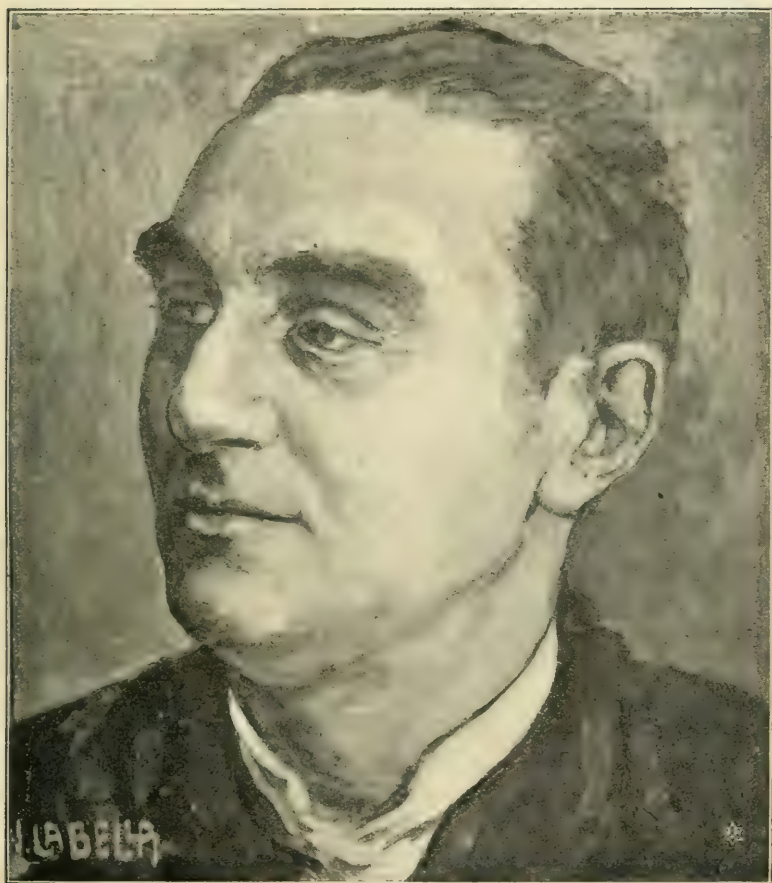
— Alla *Fenice* di Venezia quel Municipio fece rappresentare la *Traviata* di Verdi, che si dette colà la prima volta nel 1852. Alla commemorazione assisteva un pubblico numerosissimo ed intervenne anche il ministro Nasi e le autorità locali. Parlò, dopo il primo atto, per incarico del Sindaco, Ugo Ojetti. Egli fece un breve discorso commemorativo, interrotto da frequenti applausi.

— La *Manon* di Puccini ha avuto un successo entusiastico a Foggia. Dirigeva il maestro Sebastiani.

— Diretta da Pietro Mascagni, a Vienna si è data una esecuzione della *Messa di Requiem* di Giuseppe Verdi. L'introito era devoluto a beneficio della sottoscrizione pel monumento da erigersi a Milano, e tale esecuzione fu promossa dal Comitato austriaco, sotto la presidenza dell'arciduca Eugenio. Il Mascagni ebbe fatte molte feste e gli vennero offerte due corone, del Comitato e dela colonia italiana.

— Nella stagione estiva a Rimini si darà l'*Iris* di Mascagni. L'autore ha accettato l'invito di quella Società pei pubblici spettacoli, promettendo di dirigere l'esecuzione per alcune sere.

— La *Luisa* di Charpentier ebbe al *Lirico* di Milano esito molto contrastato nella prima rappresentazione, ma fu accolta più benevolmente nelle successive repliche. La nuova opera musicale dell'autore francese è stata molto discussa dalla stampa milanese.

— Lina Cavalieri nella *Bohème* a Palermo non ha trovato felici accoglienze da parte di quel pubblico. All'ultimo atto vi furono disapprovazioni che si protrassero sino alla fine della rappresentazione. Acclamatissimo invece il tenore Bonci.

“ NERONE „

Tragedia di ARRIGO BOITO

L'autore di “ Mefistofele „ con un solo lavoro — esempio piuttosto unico che raro, nella storia, — raggiunse la ricchezza e le vette affascinanti della fama: niuna meraviglia quindi se intorno al nuovo suo spartito ora si raccoglie ansiosa la curiosità del pubblico, già acuita dall'attesa di molti anni. Il “ Nerone „ giunge dopo un lungo periodo di sviluppo, ove l' arte della scena venne mutando quasi radicalmente indirizzo: e quegli, che nel poema di Göethe apparve un innovatore, trova ora pubblici agguerriti alle maggiori novità, critici esperti di orizzonti più vasti: onde la presente battaglia apparisce tanto più pericolosa, quanto più la coltura si venne in quest' ultimo trentennio estendendo.

Il primo esito fortunoso di “ Mefistofele „, alla Scala di Milano, è ormai conosciuto. Quando nella stagione invernale del 1868 si preparava l' andata in scena del nuovo spartito, grande era l' attesa, sensibilissimi i segni precursori della tempesta. La coltura estesa ed amorosamente curata, le tendenze aristocratiche del giovane maestro — il Boito nacque nel 1842 — affascinavano i pochi amanti del nuovo, inquietavano le masse misoneiste. Molto da lui speravano i primi, tutto le seconde temevano: si sarebbe detto che il duello fra archi ed ottoni, su cui in parte è fondata la struttura strumentale del “ Prologo „ in questo lavoro, dovesse trovare la sua parafrasi tumultuosa nella battaglia cui già si preparavano gli spiriti.

E la battaglia si scatenò disordinata, accanitissima, finchè il superbo spartito di Arrigo Boito dovette cadere. È infatti legge fatale che le opere del pensiero salgano il calvario prima di raggiungere l' apoteosi: il sacrifizio del momento rende più gloriosa la prossima risurrezione.

Ora, benedetto dalla carezza del tempo, il “ Mefistofele „ regna

sulle scene nostre, apprezzato ed applaudito: ma quanto mutato dalla edizione prima! Tutta la metà dell'atto quarto, che rappresentava il Palazzo imperiale, tutto l'intervento sinfonico, inteso a descrivere la Battaglia, sono scomparsi nelle edizioni modernissime: ed il confronto fra i libretti stampati prima dal Ricordi, poi dal Bernardoni nel 1868, e quelli attuali, rivela ancora i tagli inesorabili, cui lo spartito boitiano deve l'attuale sopravvivenza.

Ciò che allora fu concesso al Boito, ora gli verrebbe negato. Raggiunta la gloria, da lui si attende il capolavoro: e difficilmente il pubblico concederebbe la palma a chi, dopo tanto periodo d'attesa, riservasse i ritocchi all'esperimento della ribalta.

Senonchè questo pericolo più non esiste. Ammaestrato dalla lunga esperienza, vissuto in continuo e famigliare discorso con chi ebbe fra noi più perspicua la visione della scena — Giuseppe Verdi — il nostro autore procede sereno e cosciente alla meta vagheggiata: e potrebbe esserne prova questa anticipazione fatta al pubblico, col permettergli la discussione sopra un libretto, i cui pregi solo si possono riconoscere tenendo presenti le esigenze di ogni creazione musicale.

Ciò venne dimenticato da alcuni, in questi giorni di malsana curiosità: criticandosi nel " Nerone „ la struttura letteraria, tentandosi raffronti coi tipi letterariamente noti della vera Tragedia, senza accorgersi che là, ove più grave cadeva l'appunto, quivi spesso si apriva la trovata di una situazione musicale. Così si notò la lunghezza delle didascalie: ma si dimenticò di rilevare il carattere da esse assunto, col presentarci moti di genti e fluttuar di masse ed episodii, ove l'ente orchestrale potesse battere largamente l'ala. Si deplorò la mancanza di parole efficaci, in alcuni punti, sulle labbra dei personaggi: ma non si seppe ricordare una larga verità, per cui là, ove la parola finisce, quivi comincia a delinearsi il regno fascinatore della musica. In opera puramente letteraria, il tiranno artista del romanesimo decadente avrà bisogno di agire e manifestare con viva voce l'animo suo: in opera musicale basta accennare a " Nerone „ per favorire uno speciale dramma d'orchestra. Che importa al musicista la parola, quando la situazione musicale apre i suoi tesori? Per un concetto che, letterariamente espresso, canta e sfuma, il musicista schiude le sorgenti di una larga vena sonante, ove mille rivoli in uno si fondono, e rispecchiando i colori dell'iride sembrano rispondere ai quesiti pressochè inconsci dell'anima universale. Onde Rameau, che non va-

ghegg'ava certo le quisquilie dell' operetta, non si lasciava impietosire dalle esigenze letterarie: e ad una prova dei " Paladins ", avendogli obbiettato la cantante Arnould che con un tempo un po' affrettato non si sarebbero intese le parole, tosto rispondeva: " Qu' importe! Et que sont les paroles dans un opera? "

Pur troppo questi giudizii, contro cui Berlioz avrebbe scatenato le sue spiritose giaculatorie, potrebbero falsare nel pubblico l' attesa: onde, come prima osservai, tanto maggiore apparisce la fiducia del Maestro, il quale non sembra temere le prevenzioni, fiducioso dell'opera sua.

Un semplice sguardo dato al libretto voluminoso — nell' edizione elegantissima fattane dal Treves, il " Nerone " comprende 242 pagine — può rivelarci la discendenza diretta di questo nuovo spartito da un primo ideale. Per quanto le risorse tecniche siansi in lui perfezionate (e lo vedremo quando si pubblicherà lo spartito), Arrigo Boito non ha mutato indirizzo. Nella scelta e nella trattazione del " Mefistofele " era evidente la tendenza alla creazione di quadri che, sapientemente alternando l' elemento descrittivo al lirico, il decorativo al passionale, chiudessero in cornice musicale altrettanti momenti, di per sè completi: onde, in forma episodica, ogni singolo quadro alla sua volta concedeva la fioritura di un momento delineato nella sua compagine, presentandoci nella romanza o nel duetto quasi i piani costitutivi della tela generale.

In altri termini, alla grandiosa unità di un tutto diviso in atti, l' autore di cui discorriamo sembrava preferire la successione di altrettante unità, artifiziosamente riunite col mezzo di un filo conduttore costituito sia dal ritorno dei personaggi, sia dalla ripresa di frasi e andamenti particolari. E per tal modo prestava forse il fianco a chi bramasse solida e ciclopica unità, quale un colosso piuttosto unico che raro — Riccardo Wagner — osava realizzare: ma in compenso offriva all' uditorio quella varietà attraente, senza cui sembra diminuire il diletto finale dei pubblici italiani.

Ora, la stessa condotta ci si presenta, con altrettanti e forse maggiori contrasti di luci e d' ombra, nel " Nerone ": ove ogni singolo atto tende a formare un quadro, e la trattazione lumeggia dei veri momenti lirico-drammatici, l' uno dall' altro diversi, efficacemente contrastanti. E poichè l' Antitesi è il vero Mecenate della musica, così quello, che potrebbe sembrare difetto, tende a convertirsi in nuova qualità musicale del libretto: facilitando al compositore la via del successo.

Se volessimo cercare un raffronto tra questa trattazione ed i modelli noti, dovremmo forse ricorrere al passato, e precisamente a quel periodo luminoso che corre da Meyerbeer alle opere più solide di Giuseppe Verdi. Se infatti nella bellezza poetica il libretto boitiano sopra gli altri come aquila vola, nella struttura risente quegli ideali, che egli non sconfessò mai: e l'influenza wagneriana non ha alterato il fondo passionale dell'opera sua, che nel presente libretto presterebbe ottimo giuoco alla solenne decoratività meyerbeeriana, tanto deplorata dall'autore di Parsifal. Leggete il finale dell'atto primo, osservate la struttura pittoricamente superba della prima parte dell'atto quarto: e troverete sempre quella grandiosità di linee, ove l'elemento enfatico musicale ed il lato decorativo dell'arte nostra hanno il massimo giuoco.

Finalmente la stessa funzione artistica della coreografia, tanto da alcuni condannata, non sfugge al campo del nostro autore: e le falangi clamorose dei trionfi e le fanciulle danzanti recano nuova varietà nel quadro, già per tanti aspetti caleidoscopico. Dolcezza classica e serena di cristiani preganti nell'orto (atto III), orrori di plebi paurose e fuggenti dinnazi all'incendio (atto IV), pittura melanconica e squisita di due anime, innamorate e morenti nel sogno di pace cristiano (atto IV), tragiche e spaventose visioni di spettri (finale atto V); tutto il Boito profuse in questo " Nerone „: mirando piuttosto a darci un quadro musicale che non una tragedia letterariamente intesa: e speculando arditamente su tutti quei mezzi, che, secondo Orazio, al pittore ed al poeta sembra concedere l'arte.

Con la scelta del soggetto, Arrigo Boito non ha inteso di lumeggiare intera la vita e lo spirito del crudele e bizzarro imperatore romano: mirava piuttosto, come il seguito ci verrà dimostrando, a creare intorno alla sua figura quel complesso di fatti e di vicende mutevoli, onde all'arte dei suoni venisse apprestato campo favorevole per la creazione di potenti ed efficaci quadri musicali. Così in " Nerone „ egli vede piuttosto il matricida perseguitato dalle furie, il nuovo Oreste roso dalle Eumenidi della classica tragedia: e cogliendolo nei rapporti col cristianesimo, chiede a questo secondo fattore le dolci figure e suggestive delle vergini innocenti, la commovente dolcezza dell'idillio. Storicamente si potrà obbiettare l'incompletezza della rappresentazione, che del protagonista non dà imagine sufficientemente plastica:

ma dal lato musicale è forza riconoscere una rara pieghevolezza agli effetti più diversi.

In questa duplice partizione infatti sta il segreto di quell' eclettismo, che prima notammo. Il lato magniloquente e decorativo di voci e di orchestra ha ottimo giuoco nell' azione di Nerone, Tigellino, Simon Mago, o nel paganesimo epicureo e tramontante: mentre il pubblico sentimentale, che alla musica richiede dolci ed intime emozioni, raccoglie tutte le sue simpatie intorno alle figure di Rubria e Fanuèl, gli amanti cristiani, destinati a creare quasi un' oasi di pace nella tetra compagine del dramma.

Vediamo ora come si svolga la tragedia, che abbraccia i quattro anni intercedenti fra l' uccisione di Agrippina per ordine di Nerone, e l' incendio di Roma.

La notte incombe sulla via Appia: ed è notte di canti gioiosi o di minaccie, per il popolo di Roma: notte di rimorsi per Nerone, il matricida, che Tigellino e Simon Mago attendono presso alcuni sepolcreti, scavando la fossa per le ceneri della madre sua. Simon Mago tenterà acquetare l' anima del matricida: l' urna cineraria, che " Nerone „ reca agli eterni riposi, scende infatti nel suolo seguita dagli scongiuri del mago: quando, livida come fantasma, sorge dal suolo una figura spettrale, cinta il collo di serpenti. Nerone la scorge, vede in essa l' Erinni vendicatrice, fugge con Tigellino: mentre Simon Mago, pratico delle ciurmerie di dèmoni e dei, afferra ed interroga l' improvvisa alleata.

Si tratta di Asteria, povera incantatrice di serpenti perdutamente innamorata di Nerone: e poichè il suo amore può aiutare l' opera del Mago, così questi la incatena a sè, come nuovo accolito.

Ed ecco, irruente e turbinoso come l' uragano, passa lo stuolo dei sacerdoti di Cibele, ululando nella notte, grondando sangue fra le grida di " Eleleù! „, percotendo i cimbali barbarici. È una semplice visione fugace: la sua ragione d' essere, più che in elementi di color locale, sta nel contrasto musicale creato.

E nelle candide trasparenze dell'alba la pace e l'idillio cristiano già si appressano, mutando colore al poema d' orchestra. Una figura in bianca stola prega sulla tomba: dopo breve discorso con Asteria, sola rimane: ed un viandante la scorge, invitandola a non distrarsi dalla preghiera. Così, dopo i cupi lamenti del rimorso e il rombo dello stuolo briaco, canta dolcissima in breve episodio la fede e l' amore nascente di due anime pure: preparando nuovi contrasti nell' irrompere luminoso del corteo imperiale, che giunge da Roma per guidarvi in trionfo il dominatore.

Così, questa prima parte oltre all'ambiente, delineato nei canti perduti che vagano per la campagna romana e, probabilmente, agiscono senza appoggio orchestrale, ci presenta tutti i personaggi. Abbiamo le tinte fosche e potenti in Nerone, le calme e serene in Rubria e Fanuèl: mentre Simon Mago, Tigellino ed Asteria concorrono non solo come fattori di varietà, ma ancora quali mezzi necessarii al progressivo sviluppo della tragedia.

Infatti nel secondo atto questi personaggi episodici concentrano in sè tutta l'azione. Nel tempio sotterraneo, ove Simon Mago vende le ciurmerie del suo culto ai fedeli, Nerone giungerà per interrogare la dea " Che sulla notte e sui terrori ha regno „: ora, il furbo ciarlatano ha pensato ad Asteria, che Nerone vide casualmente apparire fra le tombe nella notte minacciosa in cui seppellì le ceneri della madre sua. E la presenta, avvolta in mistica luce, al crudele dominatore, e Nerone la contempla, le chiede pace, le chiede amore: senonchè Asteria, di lui innamorata, non sa reggere alla tentazione: le sue labbra toccano quelle del tiranno...

E Nerone, urlando: " Sciagura a te! sei donna! „ fracassa ed abbatte idoli e marmi, danna Asteria al vivaio delle idre, Simon Mago a volare nel circo il dì delle prossime feste Lucarie.

Sebbene questo non sia tra gli atti migliori del libretto, stacca tuttavia potentemente dal primo: e per gradi ci guida al terzo, ove ancora ci imbatteremo nella forma del duetto, ma circonfusa di quell'aureola di sereno misticismo, che i personaggi cristiani imprimeranno fatalmente al poema musicale. Anzi, la figura di Asteria, che tratto tratto riappare, sembra ideata per pure ragioni di contrasto: poichè col suo bizzarro carattere esotico tronca la linea ideale dei tipi cristiani, o ammorbidisce e feconda con un alito di passione la dura ferocia del sanguinoso paganesimo.

L' atto primo si intitolava « La via Appia „: il secondo prendeva nome da « Il tempio di Simon Mago „: il terzo descrive " l'Orto „ ove s'adunano i cristiani nel suburbio di Roma. Difficilmente si potrebbe imaginare, musicalmente parlando, un ambiente più sereno e poetico, ove su tutto sembra aleggiare quella dolcezza ideale, che nei classici risuonava. Fanuèl parafrasa il Vangelo: Rubria canta colle donne ed i fanciulli, intrecciando ghirlande di fiori.

Ed ecco il quadro musicale muta: Asteria, sanguinosa, lacera, appare tra gli ulivi del fondo: essa è sfuggita al vivaio delle idre: ed a Rubria, che dolcemente la conforta, narra il tremendo pericolo sovrastante, per opera di Simon Mago. Questi, che già nell'atto primo

chiese a Fanuèl la sua magia e ne venne respinto, or vuol sangue cristiano...

Quì con uno dei soliti scatti, che tradiscono un po' troppo la convenzione, Asteria fugge, per lasciar soli Rubria e Fanuèl: e si svolge l'idillio triste e delicato, ove la prima vorrebbe persuadere il cristiano alla fuga, e questi sempre le chiede ragione di un peccato, che la vergine accenna e non vuole confessare. In tale reticenza sta il filo dell'azione futura: la neofita cristiana, che già fu vestale, non ha ancora abbandonato il tempio della Iddia pagana: e non osa confessare il peccato suo, che Fanuèl, amandola, ritiene sia peccato d'amore...

Anche questa pagina, realmente bella, è troncata dal sinistro arrivo di falsi mendicanti, fra cui si nasconde il Mago. Egli, gravato dalla condanna di Nerone, dovrà volare: ed a Fanuèl, disperatamente, chiede l'aiuto e la grazia del dio Nazareno, per vincere la prova. Senonchè la preghiera e la minaccia del simoniaco non hanno presa sull'anima del martire cristiano che, consegnato dal Mago ai pretoriani, come il Cristo difende il traditore dai compagni indignati: e con parole di pace, piena l'anima d'una visione di paradiso, muove tra le guardie accompagnato dal canto cristiano di vergini e bimbi: mentre Rubria dolorosa tende l'orecchio alla voce che si spegne lontana, e cade in ginocchio piangendo, quando ogni sospiro degli echi è perduto...

Ora dalla fase sentimentale, squisitamente efficace, l'atto quarto ci guida in pieno elemento descrittivo, presentandoci " Il Circo Massimo " e gli orrori della ferocia pagana scatenata. Questa in ispecie domina la prima parte, che s'intitola dall' " oppidum ": mentre nello " spoliarium " la seconda ci presenterà la fase finale dell'idillio fra Rubria e Fanuèl, colla morte della fanciulla cristiana benedetta fra le braccia di chi ella amava.

Dalla lettura dell' " oppidum ", quale è raffigurato nel libretto, chiaro apparisce lo scopo pittorico cui voci di popolo, movimento di figure e di masse, clangore di appelli cospira. È un gran quadro sinfonico, ove la figura di Nerone vive circondata dal truce sfolgorìo delle stragi: solo episodio finemente scelto, per la solenne efficacia, è l'apparizione di una Vestale che, il capo coperto dall'infula e il volto nascosto dal velo, sull'alto del podio tende il braccio verso Fanuèl, dannato a morire in croce, mormorando:

" Erge Vesta con me la man che riscatta le vite "

Senonchè, svelata da Simon Mago, e da Fanuèl riconosciuta per una sorella, è con lui dannata al martirio: e malgrado la pazza difesa dell'amante cristiano i bestiarii l'afferrano, spingendola nel branco delle Dirci moriture.

Il furore sanguinario della plebe trionfa: Nerone caccia all'alto dell'oppido Simon Mago, coll'ordine ai pretoriani di lanciarlo nel volo fatale...

Quand'ecco l'incendio, già preparato dai seguaci del Mago per salvarlo, scoppia pauroso: le fiamme invadono la scena, turbe di plebi in fuga passano come visione macabra tra i vapori fulgenti: e su martiri e carnefici splende l'immenso rogo di Roma incendiata.

Difficilmente si potrebbe imaginare quadro più grandioso e decorativo di questo, alla cui magnificenza tutto cospira: e, quasi per riposare lo spettacolo scosso dalla spaventosa grandezza della scena, gli succede il silenzio di morte dello « spoliarium », vasto sotterraneo ove si depongono le vittime del circo. Solo ricordo della tragedia passata è il rombo dell'incendio, che tratto tratto risuona: nelle tenebre due ombre s'avanzano, frugando tra i morti. L'una è Asteria, destinata, come prima osservai, a comodo filo di conduttura nel dramma: l'altra Fanuèl, il cui supplizio venne evitato dall'incendio, e che ora ricerca amorosamente la povera Rubria caduta.

Ed egli ritrova la martire, ne ascolta la confessione senza macchia, ne culla gli ultimi istanti in un dolcissimo ricordo di Galilea: formando una nuova situazione di duetto, il cui contrasto coi momenti passati deve riuscire assai efficace. La martire chiude gli occhi all'eterno riposo in questo dolce abbandono: dinnanzi all'incendio, che ne salverà il cadavere da ogni insulto profano, cala la tela.

In quest'ultimo idillio, come già nella scena dell'orto, Arrigo Boito ha profuso le armonie più carezzevoli dell'anima sua di poeta.

Ora è l'epilogo. " Il Teatro di Nerone „ campeggia con marmorea imponenza sull'orizzonte di Roma, che arde nella notte caliginosa. Nerone, invaso dai rimorsi, recitando Oreste è tratto suo malgrado a riconoscere se stesso nella parte del classico matricida: e della madre e della sua colpa discorre, finchè lo spettro di Agrippina giunge a colmarne l'esaltazione. Fuggono i seguaci: un'ombra, piene le mani di idre viventi, accorre presso il re forsennato; ed è Asteria che, sempre di lui desiosa, muore in un abbraccio finale, cacciandosi un pugnaletto d'oro nel cuore, mentre le braccia del tiranno la stringono. Allora le figure orgiastiche, raffigurate nei mosaici del teatro, si animano, si illuminano di vivida luce: una voce di tuono romba:

" *Caduta è Babilonia! Arde Sodòma!* „

E il muro del fondo crolla, e dallo squarcio appariscono le " Luminarie negli orti di Nerone „ coi cristiani impeciati e ardenti, attaccati a lunghi pali.

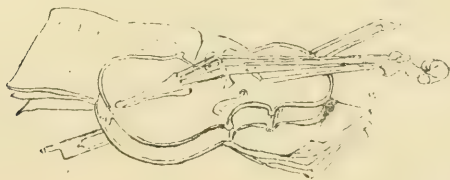
La visione è orribile: se la musica raggiunge l'efficacia voluta, il dramma musicale può salire alla tetra potenza dell'orrido.

L'orda di spettri chiude ogni scampo al tiranno: Rubria, Britannico, le Dirci giustiziate nel circo lo circondano: e mentre egli tenta percuotere lo scudo di Pallade, per salvarsi dai rimorsi così plasticamente feroci, l' anàtema degli spettri lo atterra: e su lui svenuto piomba orribile il grido:

" *Maledetto in eterno!* „

Tale, nell' ossatura elementare, l' azione librettistica scelta dal Boito; non tragedia nel puro senso letterario, ma forte e svariata e musicale successione di quadri, ove tutte le tinte e le pitture dell' arte nostra si avvicendano. Nel verso stesso, più che la plastica bellezza il Boito ricerca il potere di suggestione musicale: nè alla lettera concede quello, che visibilmente nella musica vagheggia. Così avviene che per un lato egli spesso abbandoni la storia, bramoso di contrasti spiccati e fortemente musicali: per l' altro poi i caratteri siano più spesso accennati, che non finemente resi in ogni loro movenza: offrendo il libretto la trama, su cui si svolgerà più completa la trattazione del musicista.

In questa chi ha seguito gli ultimi avvenimenti dell' arte sa quanto il mondo s' aspetti. Arrigo Boito, che dopo un riposo di trent' anni sta per affrontare novellamente il pubblico, non può illudersi sulle sue esigenze. Onde con serena fiducia la critica lo attende a questa prova gloriosa, lieta di registrare un successo duraturo fra i tanti effimeri trionfi dell'arte bottegaia quotidiana.

Torino **Luigi Alberto Villanis**

SCHIARIMENTO

Caro Bracco,

Hai *estratto*, come tu dici, in tre righe il *succo* del mio scritto pubblicato quindici giorni avanti in questa rassegna, e la tua operazione di lambicco è risultata così eccessiva, da farmi affibbiare un' opinione che non mi è mai passata e non poteva mai passarmi per la mente.

Come? « *In fondo, io ho l'aria di escludere dal teatro drammatico tutto ciò che è problema e anche un qualunque scopo morale, scientifico, psicologico di artista pensoso* (sic)? » Ma niente affatto, caro Bracco. Su questo punto io sono stato assai più esplicito di te. Ho gridato agli autori drammatici : « Portate pure sul palcoscenico le quistioni più intrigate, le più ardenti, le più strane; il pubblico non protesterà, non si ribellerà, se voi riuscirete a mettergliele sotto gli occhi incarnate in forme viventi. »

Altre parole ancora più esplicite potrei citare, se non mi sembrasse irriverenza verso i lettori della *Rivista teatrale,* che possono, volendo, rileggere a pag. 294 del fascicolo 7° del primo volume la conclusione del mio ragionamento.

Tu esclami giustamente : « Ma se l'autore non fa così, egli è, anzitutto, un pessimo autore. » E soggiunge : « Ed è pessimo non già perchè sia pensoso (sic), non già perchè abbia l' intenzione di dire qualcosa al pubblico pur divertendolo e commovendolo , ma semplicemente perchè non glielo sa dire nella forma da lui prescelta ».

Se non che poi parli dei tanti imbecilli che oggi si mettono a scrivere commedie, come tanti altri imbecilli al tempo dell'Arcadia si divertivano a belare pastorali e sonetti; parli anche di pensatori che, solamente perchè pensano, di poeti che, solamente perchè hanno scritto pagine belle e armoniose « si credono capaci di fare, *da un giorno all'altro, del teatro eccellente* ». Eh ! Se si fosse trattato unicamente di costoro, non avrei aperto bocca , cioè non avrei preso

la penna per ingombrare con cinque inutili pagine uno spazio che avrebbe potuto essere impiegato assai meglio. Io intendevo alzar la voce con l' unico intento di additare un pericolo, mettere in guardia quei giovani che hanno ingegno da poter produrre *del teatro eccellente* e che si sviano invece e dànno alla luce aborti mal vivi appunto perchè si sono lasciati illudere da un falso ideale di rinnovamento, preoccupandosi più delle cose *da dire* che della forma *con cui dirle.*

Parlando dell' organismo drammatico e citando lo Scribe, l'Augier, il Dumas e il Becque, volevo proprio rammentare a quei giovani che il teatro è un' arte « che ha — come tu ben affermi — la sua *maniera*, i suoi *metodi*, i suoi *stili*, i suoi *segreti* » e che il trascurare di apprenderli e di metterli in pratica li conduce non verso un *nuovo ideale*, ma verso una *brutta realtà*, cioè verso un' arte drammatica che non ha nessuna ragion di essere, con tutto il pensiero sociale, morale, scientifico e psicologico che essi s' ingegnano di ficcarvi dentro.

E il pericolo mi pareva di scorgerlo in quella specie di vergogna di mostrarsi soltanto artisti, in quell' orgoglio di apparire o di essere qualche cosa di più : pensatori.

Pensatori siano quanto vogliono e possono, ma pensatori-autori-drammatici !

Tu mi hai fatto il torto di credere che io mi allarmi *della ingerenza dei pensatori nell'arte della scena.* E per questa fissazione derivata certamente da una lettura un po' lesta del mio scritto, ti è dovuto sembrare *poco calzante* quel che scrivevo citando i nomi dello Scribe, dell' Augier, del Dumas e del Becque. Precisamente questi nomi dovevano ammonirti di osservar bene se mai non mi avessi frainteso sospettando che io volessi arrestare — come fanno i cinesi coi piedi delle loro donne — lo sviluppo della *materia grigia* nel cervello e nel cervelletto dei nostri giovani commediografi.

Tu sai meglio di me che non si parla se non si ha qualche cosa da dire; e fare un' opera d' arte non è altro che parlare perchè si ha qualche cosa da dire ; lo hai dimostrato col tuo esempio. Ma i tuoi più felici lavori drammatici e anche le tue novelle più ben riuscite sono appunto quelli dove l' arguta osservazione psicologica, il concetto morale e sociale, lo sdegno del pensatore e l' ironia si sono stupendamente nascosti sotto la densità della forma, come soleva dire il De Sanctis.

È accaduto qualche volta anche a te di non raggiungere questa suprema altezza d' arte ; è accaduto a tanti altri che tu ed io ve-

neriamo come maestri. Questo però non significa nulla, o significa soltanto quel che vogliamo esprimere col proverbio da dolcieri: Non tutte le ciambelle riescono col buco. A te nessuno potrà dire che ignori le *maniere*, i *metodi*, gli *stili*, i *segreti* dell'arte drammatica. Se mai, si potrebbe notare che li conosci tanto profondamente da lasciar scorgere qualche volta la tua straordinaria abilità tecnica; cosa che non dovrebbe accadere e che non ti è accaduta, per esempio, in quell'*Infedele* così fresca, così maliziosamente fina, delizioso prodigio di arte in cui concetto e forma non appaiono due cose distinte, ma organismo rigoglioso di sanissima vita, e in *Un muro* che tra le tue novelle riproduce lo stesso delizioso prodigio.

Nessuno potrà dire che in quella commedia e in questa novella non ci sia *pensiero*; ed è in tal modo che io dovrei vederlo sempre manifestato, perchè solamente in tal modo il pensiero astratto può divenire opera d'arte. Il mio *memento* ai giovani autori drammatici non voleva andare più in là.

Godo di trovarmi, su questo punto, d'accordo col Lopez; nè avrei badato, dopo quel che egli ha soggiunto, a rilevare l'equivoco che può generare la tua lettera a me diretta, se non vedessi che, su la fede della tua spiritosa parola, altri — il signor Cesare Levi della *Rivista Internazionale*, per citarne uno — non credessero che io mi sia lasciato sfuggire lo sproposito «che l'autore drammatico, perchè autore drammatico, non debba pensare, nè esprimere le sue opinioni sui problemi della vita contemporanea». Io non rinnego la paternità delle sciocchezze che realmente possono essermi scappate dalla penna, ma non sono tanto *altruista* da accettare rassegnatamente la paternità di quelle che mi si vogliono, a torto e senza cattive intenzioni, attribuire.

Ed ora che l'equivoco è dissipato — giacchè non si tratta di altro — auguriamoci che, se non le mie, le tue parole e il tuo esempio valgano ad ammonire i giovani che il vero, il solo, il sempre nuovo ideale d'arte drammatica è quello vecchio, vecchissimo, di fare semplicemente e assolutamente opera d'arte drammatica. Con questo ideale, lo Shakespeare ha messo al mondo Otello, Macbeth, Amleto, Falstaff e molte altre creature immortali; ed ha condensato in esse tanto pensiero, che psicologi, psichiatri, filosofi hanno già potuto scrivere centinaia di grossi volumi per estrarnelo, per esplicarlo, e credo che stimeranno opportuno scriverne parecchie altre centinaia in avvenire.

E restiamo intesi; pensatori quanto si vuole e si può, ma pensatori-autori-drammatici!

Roma, 31 maggio 1901 Tuo aff.mo

Luigi Capuana

Il dilettantismo drammatico in Italia

Lo dichiaro subito: Io detesto i dilettanti, tutti, indistintamente, dallo straziante suonatore di violino che incomincia a studiare la *suonatina* per l'onomastico di papà, all'indigesto fabbricatore di versi; dal novelliere del nuovo giornale letterario che vanta una tiratura di 500 copie, al pretenzioso e vano acquarellista che affligge dei suoi parti peregrini gli *albums* delle signorine di famiglia.

Non c'è rosa senza spine, dice il vecchio adagio. Ora si direbbe meglio: Non v'è genere di arte senza il suo dilettante.

E dal momento che quest'articolo è destinato all'ottima *Rivista Teatrale* parliamo più specialmente dell'arte drammatica e della... sua spina.

I dilettanti, diremo drammatici, si possono dividere in due grandi categorie: *dilettanti che scrivono e dilettanti che recitano.*

*

Dilettanti che scrivono: Sono innumerevoli. Aveva ben ragione quel giornale satirico che poco tempo fa pubblicava nelle sue colonne questo avviso:

« Vistoso premio. *I giornali americani recano, che alla Gran Banca d'Inghilterra trovasi da più di venti anni giacente la somma capitale di 100000 lire sterline. Questa somma dovuta a un lascito di un signore inglese, è destinata in premio a colui che dopo quarant'anni di vita sarà in grado di provare di non avere mai scritto nè una commedia, nè una novella, nè un verso. Finora non si è presentato persona viva e si teme pur troppo che così succederà anche per l'avvenire* ».

In questi ultimi tempi lo scrivere per il teatro è diventata una

vera mania. Il male dilaga e dilagando porta con sè non pochi guai. Sono legioni e legioni di spostati, di cattivi impiegati, di *popòle* isteriche, di *maestrine* sognanti giorno e notte, di *travet* incontentabili che finiscono poi al tirar delle somme per essere una permanente passività delle pubbliche e delle private amministrazioni, o una vera disgrazia per la famiglia, per la scuola, per gli uffici, per gli studi di commercio, per tutti quelli che li avvicinano.

Ma chi, mi chiederete voi, spinge tutta questa brava gente sulla via... del delitto drammatico?

Chi suscita nell'animo del... *pregiudicato* l'appetito morboso della celebrità? Il concorso.

Il concorso: Eccola la gran fabbrica di dilettanti.

— « Bisogna incoraggiare i giovani! » gridano i banditori dei concorsi.

Incoraggiare i giovani? A scrivere? Ma ve n'è forse bisogno? Ma non s'incoraggiano forse da sè? Non posseggono essi forse di già e in grande abbondanza, il coraggio civile di disturbare quotidianamente il prossimo assediando e le redazioni dei giornali, e i letterati di nome senza che un giornale o un letterato venga a dir loro: « *Avanti seccatori, avanti giovanetti ambiziosi, avanti mediocrità inedite, fatevi animo, noi siamo qui, tutti per voi* »?!

— Vi possono essere delle forze latenti che abbisognano solo di uno scopritore! insistono i difensori dei concorsi.

Lo confesso: io non credo al genio incompreso. — Chi ha talento davvero, sa trovare il modo di farsi strada.

La stessa lotta, gli stessi ostacoli, da superare, gli stessi sconforti che accompagnano i famosi primi passi sono per chi è destinato a diventare *qualche cosa* ed ha i requisiti per riuscire, *necessari*, come è necessario il fuoco per temprare l'acciajo.

Per *riuscire,* bisogna superare certe prove. Chi sfiduciato si arresta alle prime difficoltà e per queste, rinuncia all'arte, non ha fibra di vero artista, di autore drammatico, nè le sue lamentazioni contro gli autori di nome che non l'appoggiano, contro i capicomici che non vogliono saperne de' suoi lavori, ci devono commuovere.

Come *arrivare* allora senza l'aiuto di un concorso? Come?! Non so. Certo che coloro i quali sortirono da natura *stoffa* di autori drammatici *arrivarono*, il come poi, non l'hanno forse mai saputo: certo, senza concorsi e non per la via più facile.

Il concorso è la via piana, accessibile a tutti, tanto accessibile che alimenta illusioni, crea spostati, e arricchisce così la schiera delle mediocrità, in una parola dei dilettanti.

E quando un dilettante è riuscito ad essere veramente tale o perchè un giornalucolo letterario ha pubblicato un suo lavoro elogiandolo, o perchè un capocomico pressato da una commissione giudicante, ha rappresentato una sua commedia, senza infamia e senza lode, allora diventa un malcontento, una passività per l'arte, un ingombro per coloro che sanno e devono pur fare e fare sul serio, una noia stucchevole per il pubblico che lo deve ascoltare.

A tutto ciò si aggiungano i casi, che direi, pietosi.

Eccone un esempio tolto... dal vero.

A un commediografo, membro di una commissione per un concorso drammatico si presentò un giorno un salumiere. Il buon uomo toccava la cinquantina, aveva moglie e cinque figli. — Il salumiere desiderava che il commediografo leggesse in anticipazione una sua commediola: quattro atti, quattro chili di roba! Fin qui niente di straordinario, ma l'interessante vien poi. Sapete con quali parole il neo autore drammatico, accompagnò la consegna del suo copione?

— *S'el savess!* egli disse nel suo più bel meneghino, *s'el savess! Con tutt el laorà che goo, dalla mattina alla sira, con tutt i fioeu e la miee che me fan disperà* ME TOCCA *stà su de nott per podé scriv e rivà a temp per el concors!*

Me tocca?! Poveretto! Non desta un senso di compassione? Non siamo davanti a una delle tante vittime?

⁂

Dilettanti che recitano: S' incontrano ad ogni svolto di strada. A Milano, per esempio, esistono non meno di cinquanta società filodrammatiche.

Esistono, prosperano e, quel ch'è peggio, sono incoraggiate da chi non dovrebbe.

La quistione è, per dirla in gergo teatrale, *di cassetta.*

Le rappresentazioni di una società filodrammatica si succedono con tutte le caratteristiche della concorrenza sleale.

Concorrenza alle compagnie drammatiche, s' intende. Mi spiego. I filodrammatici emettono biglietti d' invito che fanno credere si tratti di rappresentazioni di famiglia. Al contrario l'invitato quando sta per entrare in teatro è costretto a comperarsi una sedia, una poltrona, un palco, a prezzi miti è vero, ma che però permettono sempre agli organizzatori di ricavarne utile non indifferente.

Fin qui niente di male.

Ma dove la concorrenza si fa più spiccata si è quando questi filo-

drammatici trovano il modo, per l'appoggio che godono, di rappresentare quella produzione, che meglio credono, comprese le ultime di autori di grido. Sono anzi gli stessi autori di grido, come avvenne anche recentemente a Milano, che concedono loro *gratuitamente* il permesso di rappresentazione.

Ciò non è giusto.

I nostri capicomici, contro i quali gridiamo tanto e per tante ragioni, avrebbero ora alla loro volta ben giusto motivo di lagnarsi! Essi che devono subire spese non lievi e di compagnia e di messa in scena e di diritti d'autore si trovano costretti a lottare oltre che coll'indifferenza del pubblico, anche con concorrenti a condizioni impari.

Non parliamo poi delle esecuzioni filodrammatiche. Sono vere esecuzioni... capitali. E perchè allora e gli autori di nome e la stessa Società degli autori invece di *favorire*, non cambattono e per dignità artistica e per un sentimento di equità questi dilettanti, proibendo loro la rappresentazione dei loro lavori?

Carlo Bertolazzi

L' Ostracismo della " pochade „

Il signor Parmenio Bettòli, alla cui competenza in materia di teatro m'inchino reverente, nell'articolo intitolato: *La commedia e la farsa*, mi tira gentilmente le orecchie a proposito delle mie affermazioni sul *Teatro comico francese in Italia*. L'egregio commediografo mi rappresenta come un novello Lohengrin, armato di spada e scudo, sceso in campo a difesa della " Pochade „ — un'Elsa di nuovo genere — o come un Pietro l' Eremita, banditore di una nuova crociata, incitante gli autori italiani a scrivere delle buffonate senza senso comune, con lo scopo unico di promuovere il riso.

E qui mi piace confutare alcune sue idee circa il teatro comico. Lo seguirò passo passo attraverso i periodi del suo articolo.

Anzitutto quanto dissi circa " la tradizione comica „ del Teatro italiano non poteva adattarsi alla Commedia dell' Arte: avevo già premesso, nel mio precedente articolo, che di questa non avrei tenuto conto, ma soltanto di quella erudita: e il Moland, che il Bettòli ricorda, dimostrò nel suo volume su: *Molière et la Comédie italienne*, come il grande commediografo francese abbia preso dai nostri comici dell' arte i canevacci e gli scenarii, per la vivacità dell' intreccio, per l' ingegnosità degli incidenti, ed abbia dato ad essi veste letteraria, ed abbia soffiato loro la vita, creando dei caratteri, là dove non c'erano che personaggi e maschere.

Delle farse del '400 e del '500, ch' egli cita, giù giù sino al Goldoni, quanto c' è rimasto? Può dirsi veramente che da Giorgio Alione a noi esista sul Teatro italiano una " tradizione comica? „

I buoni autori comici si contano sulle dita — ed una sola mano basterebbe: il Beolco, il Calmo, nel '500; nel secolo seguente: il Gigli — che imitò Molière — e il Porta; e il Cerlone, dialettale, nel '700.

Dice poi il signor Parmenio Bettòli che fra le tante distinzioni da fare " primissima è quella tra la farsa e la commedia. „

E come? Mi saprebbe dire il sig. Bettòli dove finisca la farsa e dove incominci la commedia? Chi può stabilire il confine netto, chiaro, preciso tra l'uno e l'altro di questi componimenti teatrali?

Ad esempio: *Il Sig. Direttore* del Bisson è una farsa o una commedia?

Per commedia è troppo povera d'intreccio, troppo superficiale nei caratteri, troppo allegra d'intonazione: ma d'altra parte non potrebbe chiamarsi una " pochade „ (o farsa, che è la stessa cosa) per certi particolari d'osservazione umana, per certi motti satirici, per una tal quale finezza di dialogo, che la pongono al disopra della volgarità della farsa.

E *Gelosa* dello stesso Bisson? E alcune commedie di Gondinet? E quasi tutte quelle di Meilhac-Halévy, due accademici della più bell'acqua?

Mi pare che sulla parola " farsa „ non c'intendiamo: io chiamo così ogni commedia scritta con scopo unicamente di divertire — *vaudeville* o *pochade* che sia, tanto in uno, che in due, che in sei atti — e non mi limito a quello, che ora in Francia si chiama: *bluette* o *lever de rideau*, e da noi, ora e sempre, *farsa*.

Quando poi il sig. Bettòli mi viene a dire che i Calenzuoli, i Ploner e i Coletti hanno scritto delle produzioni esilaranti quanto i francesi, mi ribello assolutamente: ma tutto il repertorio di farse italiane da cinquant' anni a questa parte non vale una sola scena di Labiche!

Ma legga il signor Bettòli i dieci volumi del Teatro di Labiche, i sei del Teatro scelto di Duvert, i dodici di quello di Bayard, eppoi venga a dirmi che la parodia dell'Ernani (*Harnali* di F. A. Duvert) o *Célimare le bien-aimé* possono stare a paragone della *Serva del prete* o del *Telemaco il disordinato*.

No, no, eppoi no: nessuno mi persuaderà che i commediografi italiani abbiano in egual grado le risorse sceniche e l'imprevisto della comicità dei *vaudevillistes* francesi: ritorno in ballo con Labiche — è il mio *leitmotiv* — e invito il sig. Bettòli a rileggere il *Voyage di Monsieur Perrichon* o *Un chapeau de paille d'Italie*: forse il suo *chauvinisme* cadrebbe dinanzi a questi due capolavori di comicità.

Perchè poi Labiche resiste anche alla lettura, ed oso dire che anzi guadagna ad esser letto, ed anche riletto più volte (e questa è la caratteristica delle opere veramente belle): e non sono io solo a dirlo: lo riconosce anche Emilio Augier, nella prefazione al Teatro di Eugenio Labiche.

Provi un po' il sig. Bettòli a leggere le farse del Guagnatti o del Coletti! La nausea lo coglierebbe alle prime scene!

E allora si capisce che lo spettatore vada via scontento e faccia il broncio — ripeto le mie parole — ma sfido ad affermare che il riso di Labiche o di Bisson non faccia buon sangue. Ciò che fa allungare il muso ai critici ed agli spettatori contemporanei è la volgarità di certe " pochades „; ed il sig. Bettòli sa ciò che dice, nominando: *Il viaggio dei Berluron*, *Il Paradiso* o *La dame de chez Maxim;* ma perchè non cita anche: *Le sorprese del divorzio* o *Il Deputato di Bombignac?*

Ancora una cosa. È verissimo che a Parigi ogni teatro ha il suo repertorio ed il suo pubblico speciale, e che accanto alla *Comédie Française* può sussistere il *Palais-Royal;* ma che cosa direbbe il signor Bettòli, se gli raccontassi che all' *Odéon*, " il secondo teatro francese „, sovvenzionato dal governo, da 120 sere si replica il *Chateau historique* del Bisson, alternandosi perfino, nelle ultime rappresentazioni, con la *Lucrezia* del Ponsard?

Orrore! Addio templi della *pochade* allora! Addio templi dell' " arte sana! „ Le oche hanno invaso il Campidoglio!

Ebbene: io sono eclettico: accetto il *Saul* come il *Champignol*; ed ammiro l' *Otello* dopo aver applaudito a *Nouveau jeu*, la fantasia bizzarra di un Valabregue mi riposerà della densa concettosità di De Curel: e la comicità paradossale di Feydeau mi farà maggiormente apprezzare l' idea filosofica di un dramma di Ibsen.

Ed io non veggo di mal' occhio alternarsi sui cartèlloni dei teatri italiani il *Nerone* di Cossa al *Profumo* di Blum e Tochè: ed il signor Bettòli non mi persuaderà mai che " la commedia seria ed equilibrata „ sarà schiacciata dalla volgarità della " pochade: „ non sarà già *Le coup de fouet* che m' impedirà di andare all' *Amleto;* e se è vero che in Francia ogni teatro ha il suo pubblico, in Italia — per le condizioni delle nostre compagnie — sarà ogni serata di spettacolo ad avere un pubblico diverso: e infatti il repertorio di Zacconi attira un pubblico differente da quello, che accorre alle recite della compagnia Sichel. Si tranquillizzi il sig. Bettòli: non è per l' importazione della " pochade „ francese, che il gusto del pubblico italiano è pervertito. Aboliamo le " pochades „ — come vorrebbe il sig. Bettòli — cioè *boicottiamole* (sarà un pò difficile), facciamo cioè in modo che non sieno tradotte, che non sieno rappresentate.... Ed allora che cosa succederà? Che la gente andrà al teatro di prosa ancora meno di quello che ci vada presentemente, a maggior vantaggio dei *Cafés-chantants*, dei Circhi equestri e degli spettacoli di " varietà. „

Siamo pratici! Non facciamoci illusioni sul gusto artistico del pubblico! L'ho già detto nel mio precedente articolo.

Abolire la " pochade „: sta bene! E che cosa metteremo al suo posto? Un repertorio formato unicamente di Torelli, Giacometti e Ferrari? Ma chi vi resisterebbe?

Se anche lo stesso Goldoni — che ha vero genio comico — passa agli occhi dei moderni per " monotono „ e " noioso „: così è purtroppo! Ma che ci si può fare? Trascinar gli spettatori al teatro con i carabinieri?

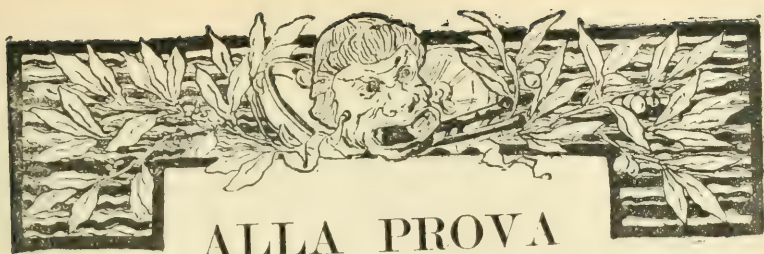
Ed è perciò ch'io invitavo gli autori nostri ad allettare quella parte del pubblico di palato guasto con delle produzioni unicamente divertenti: ridendo si possono scrivere dei capolavori: *George Dandin* insegni!

Io sono disposto a seguire il signor Bettòli sulla strada della " commedia verosimile, composta e sana „, e a " fare il viso dell'armi alla pochade „ e a cercar di " sbandirla del tutto dalle scene nostre „ — sempre quando però il signor Bettòli me ne insegni il modo.

Raddrizziamo pure il gusto pervertito del pubblico!

Ma come?

Cesare Levi

ALLA PROVA

ATTO TERZO

Camera modesta, quasi povera, nella casa di Giovanni Ronchi. Una porta laterale a sinistra che comunica con la stanza da letto di Giovanni. Una porta di fondo che s'apre su un piccolo giardino. Sul davanti una tavola, su cui in gran disordine sono agglomerati medicinali, pacchetti di garza, bende, strumenti chirurgici. Un armadio basso contro la parete di sinistra, su cui è posata una piccola lampada. Le poche suppellettili sono disposte in disordine. Su due seggiole nel fondo, sono ammonticchiati alcuni cuscini. La porta laterale di sinistra è semichiusa. È notte profonda. L'oscurità della notte è mitigata a pena dalla luce fievole della lampadina. L'aspetto della camera, così in disordine, illuminata così fiocamente, è tetro, sinistro.

SCENA I.

Giuseppe — Caterina

(all' alzarsi della tela, dalla porta di fondo, semiaperta, entra cautamente Giuseppe — Caterina, in piedi, presso la porta, in evidente attesa, gli chiede, appena egli entra:)

CATERINA — È il medico?..

GIUSEPPE — Torna subito. (*consegna un pacco a Caterina*) Ecco.... (*si ferma presso la soglia — la porta rimane socchiusa*).

CATERINA — (*prende il pacco, lo porta su la tavola, lo apre, stende varie bende, alcune liste di garza*)

GIUSEPPE — (*sempre immobile in fondo alla scena*) Come va?..

CATERINA — (*pure a voce sommessa*) Sempre allo stesso modo... È finita... è inutile... È finita!..

GIUSEPPE — (*fa un gesto violento di disperazione*)

CATERINA — (*volgendosi*) Non chiudi?..

GIUSEPPE — C' erano alcuni compagni incamminati qui... Anche il medico m' ha detto che ritornava subito...

CATERINA — Dove l'hai trovato?

GIUSEPPE — Dai Fersi...

CATERINA — Anche là brutte notizie?.. Il più giovine... è vero?..

GIUSEPPE — (*china il capo, assentendo — spinge la porta socchiusa — guarda nel giardino*) Eccoli...

SCENA II.

Caterina — Giuseppe — Alcuni operai — Mattia

(*entrano alcuni operai, pallidi, cupi, pensierosi — Inoltrano guardinghi — interrogano Giuseppe sottovoce — Giuseppe fa un gesto di scoraggiamento*).

UN OPERAIO — (*dal fondo, a voce forte*) Povero Giovanni!...
(*gli altri gli fanno cenno di tacere — formano un gruppo compatto nel mezzo della scena — Mattia si affaccia alla porta di sinistra — Scorge il gruppo degli operai — Sospira forte*).

UN OPERAIO — (*sottovoce — a Mattia*) Possiamo vederlo?.. Non temete... Ce n' andiamo subito...

MATTIA — (*esita un istante — Alla fine apre la porta della stanza di Giovanni — Fa loro segno d' entrare — Gli operai entrano nella stanza, su la punta dei piedi, con trepidazione*).

GIUSEPPE — (*dal fondo, a Mattia*) C' è il medico...
(*Mattia si avvicina alla porta di fondo — Giuseppe attraversa la scena — entra egli pure nella camera contigua — Caterina va mettendo ordine su la tavola*).

SCENA III.

Caterina — Mattia — De Angeli

(*Il De Angeli entra in fretta, un po' trafelato, dalla porta di fondo*).

DE ANGELI — (*dal fondo — ansioso*) Nulla di nuovo?..

MATTIA — Sembra assopito... (*inquieto*) E dai Fersi?..

DE ANGELI — (*molto triste*) Cattive notizie... come qui.... Un altro caso disperato... Ferite al petto... alla testa...

MATTIA — (*con disperazione — levando le braccia al cielo*) Dio!.. Dio!.. Chi avrebbe detto?.. Chi avrebbe supposto?..

DE ANGELI — (*molto serio*) Eh sì!.. È grave... È grave molto... Tutto più terribile di quello che si credeva...
(*dopo una pausa*)
I soldati dal canto loro si son trovati alle strette... Erano in una grande inferiorità di numero... Il Mauri da difendere... Il pericolo imminente... e ne caddero quattro, feriti da sassate, prima che si decidessero a far fuoco... (*s'interrompe — Mattia abbassa il capo melanconicamente*).
(*a voce bassa*) I malintenzionati c' erano, Mattia... non negate.... Come sempre.... gli innocenti ci sono andati di mezzo... hanno pagato per tutti... Il Mauri, alla fine, non aveva provocato nessuno... era venuto coraggiosamente... lealmente... certo per metter pace...

CATERINA — (*con mistero*) Oh... so chi erano quelli che volevano fare

il colpo.... (*molto sottovoce*) Il Giuliani.... il Colombo.... il Renzi...

MATTIA — (*sdegnandosi*) Non fate nomi... ora... non fate nomi.

CATERINA — Che cosa!.. Ci saranno anche qui le spie?...

MATTIA — Che c'entrano le spie?.. Nomi non bisogna farne mai... Siete sicura... voi... che accusate?..

CATERINA — Eh!... Hanno preso il largo!..

MATTIA — Anche l'ingegnere Rovere è scomparso... Avrà avuto paura anche lui?..

DE ANGELI — Stt!.. Parlate piano!..

MATTIA — (*inquieto*) L'ingegnere Rovere... Lei sa forse?..

DE ANGELI — Non so nulla... In casa non è tornato e tra gli arrestati non c'è... sebbene...

MATTIA — Crede?...

DE ANGELI — Temo...

MATTIA — (*con calore*) Ma, signor De Angeli... sino all'ultimo... ha cercato d'evitare... glie l'assicuro!.. Egli... egli stesso si scagliò per difendere il Mauri... Quando cominciarono a lanciar pietre non so come non ci sia rimasto... e io pure, signor dottore, io che gli sono stato sempre vicino... (*esaltandosi*) E sarebbe stato meglio che la morte si prendesse me invece di quel poveretto!
Che ci sta più a fare la mia vecchia carcassa?.. Una fucilata in fronte e me n'andavo!..

DE ANGELI — (*lo prende per un braccio, gli fa cenno di tacere*).

SCENA IV.

Giuseppe — Gli operai e detti

(*gli operai escono a uno a uno, lentamente, dalla stanza di Giovanni — Sono addolorati, atterriti quasi — Giuseppe esce dopo tutti gli altri, non può frenare la commozione forte, si pone a singhiozzare, nascondendo il volto tra le mani*).

DE ANGELI — (*a Mattia*) Vi avevo detto di non lasciar passare nessuno... Il ferito ha bisogno di quiete assoluta... E per quelle due povere donne lo strazio è anche maggiore...

MATTIA — Come potevo impedirlo?.. Non ho avuto il coraggio! Gli volevamo tutti molto bene!.. Siamo tutti come della stessa famiglia!...

GIUSEPPE — (*che ha udito le parole del medico*) Ce n'andiamo... non dubiti, dottore... (*a Caterina*) E tu!... Vuoi restare qui ancora?

CATERINA — Anna e sua madre possono aver bisogno di me...

GIUSEPPE — (*rude e affettuoso nel tempo stesso*) Hai ragione... Rimani...

SCENA V.

Anna e detti

(In quel punto Anna si precipita nella stanza della porta di sinistra, gridando :

ANNA — Il dottore !.. È tornato ? (*scorge il De Angeli*) Dottore !..

DE ANGELI — Signorina !.. (*accorre*).

ANNA — (*concitatissima*) Si lagna di nuovo... Venga !
(*corrono precipitosamente nella stanza di Giovanni*).

DE ANGELI — (*rientra quasi subito in scena — Va verso il tavolo ove sono agglomerate alcune boccette*).
Il lume... presto !..

CATERINA — (*corre nel fondo — Ritorna portando la piccola lampada — Il De Angeli si pone a cercare su la tavola, sceglie una boccetta*).

CATERINA — (*ansiosa, al dottore*) Ebbene ?..

DE ANGELI — Nulla... nulla di nuovo... Soffre molto... ecco... È necessaria un'altra medicazione per evitargli almeno le sofferenze... (*cercando sempre*) Una tazza !
Non c'è una tazza ?..
(*Mattia e Giuseppe si pongono a cercare nel fondo della stanza*).

ANNA — (*uscendo di nuovo dalla stanza di Giovanni*) Che cerca... dottore ?...

DE ANGELI — Una tazza... presto... Poi preparatemi dell'acqua calda... ancora...

ANNA — (*corre all'armadio di fondo — prende due tazze, le porta in fretta al dottore, accende una macchinetta a spirito — vi sovrappone una piccola caldaia piena d'acqua — Si sente affranta — Ha un momento di debolezza — Si appoggia alla tavola, come per non cadere — presa dalla vertigine*).

CATERINA — (*con dolcezza, sorreggendola*) Sieda qui... Signorina... (*avvicina una sedia*).

ANNA — Grazie... sono forte...
(*si ostina a rimanere in piedi — Il dottore esce portando la tazza e la boccetta — Mattia va nel fondo, nel frattempo, e persuade gli operai ad andarsene — Gli operai si avviano, pianamente — Ma Anna avverte il romore dei passi, si volge, tende le mani a quello che le è più vicino, Giuseppe, mormorando :*)

ANNA — Compagni... Grazie...

GIUSEPPE (*molto commosso, con voce strozzata*) Coraggio!
(*le stringe la mano con forza — fugge via in fretta — gli altri lo seguono — Escono tutti dalla porta di fondo che si rinchiude*).

SCENA VI.

Caterina, Anna, De Angeli

(*Mattia spegne la macchinetta a spirito. Porta nella stanza contigua la caldaia piena d' acqua — Anna, affranta, si lascia cadere su una sedia — Caterina si china su di lei — l'abbraccia e la bacia con amore — Rientra il De Angeli — È turbato — Si avvicina ad Anna, mormora:*)

DE ANGELI — Signorina Anna...

ANNA — Dottore..

DE ANGELI — (*scrutandola*) Dovrei... dovrei dirle... (*esita un momento*) Come si sente ora?..

ANNA — Meglio.. Ho avuto un momento di debolezza dianzi.. È passato.. Mi sento già più calma... più forte.. Non so.. C' è qualcosa che mi sorregge, mi aiuta, mi fa sopportare il dolore, come un sacrificio necessario... Dio mi vede e sa quello che ho sofferto.. quello che soffro... Ma non dispero... non m' avvilisco... no...

DE ANGELI — Io ammiro questa sua forza, Anna... io l' ammiro come un prodigio... ora.. ora più che mai... e....... (*si interrompe*).

ANNA — (*Avvedendosi dell' esitazione di lui*) Che doveva dirmi, dottore?..

DE ANGELI — (*con uno sforzo*) Non avevo il coraggio.. ma poichè la vedo così ferma... così sicura.. Mi ascolti, Anna... Ho bisogno del suo aiuto... Lei sola, lei sola può persuadere sua madre.. lei sola può riuscire ad allontanarla dal capezzale...

ANNA — (*drizzandosi in piedi sconvolta*) Perchè mi chiede questo?..

DE ANGELI — Mi duole parlarglieue... ma ci sono costretto.. Per un momento, almeno... Devo procedere a una nuova medicazione.. È il mio dovere... È dovere d'umanità.. Soffre molto di nuovo... Dobbiamo mitigare queste sofferenze.. Lei sola può farsi ascoltare.. ubbidire dalla mamma, signorina.. La lasceremo nella stanza.. Ma che si allontani dal letto.. almeno.. Che non veda... (*dopo un' esitazione*) la ferita...

ANNA — (*ha un moto irrefrenabile di raccapriccio — dominandosi*) Sì... Ha ragione... (*si fa forza — si avvia per la prima nella stanza*).

DE ANGELI — *(a Caterina, sottovoce, appena Anna è uscita)* Voi portatemi le bende... e un altro cuscino.. cercate.. *(va nell' altra stanza, rinchiudendo la porta).*

SCENA VII.

Caterina — Claudio

(Caterina raccoglie le bende — si avvia lestamente nel fondo per prendere il cuscino su la sedia — In quel punto sente bussare alla porta — Corre ad aprire. Scorgendo Claudio Roveri, riconoscendolo, dopo un istante:)

CATERINA — Lei!.. Signor Claudio!..

CLAUDIO — *(come sbigottito — facendole cenno di non parlar forte)* *Stt!.* Non fatevi udire!..
(rinchiude egli stesso la porta — Si guarda intorno smarrito, al colmo dell' ansietà) Giovanni?..

CATERINA — Sempre allo stesso modo... Il dottore sta facendo un'altra medicazione... *(prendendo il cuscino)* Devo portargli... anzi...

CLAUDIO — Andate allora... presto...

CATERINA — E lei... ingegnere?..

CLAUDIO — Andate!.. Non ora...
(inoltra — è pallidissimo — ha gli occhi vitrei d' un allucinato).

CATERINA — *(scorgendolo un pò più in luce)* Ma che ha... signor Claudio?..

CLAUDIO — *(rude)* Nulla... Andate... andate... lasciatemi qui un momento...
(Caterina esce di fretta, lasciando l'uscio socchiuso — Claudio si avvicina a una sedia, vi si appoggia come per non cadere — È in preda a una sofferenza terribile).

SCENA VIII.

Claudio *solo*

(l'uscio della stanza di Giovanni essendo rimasto socchiuso, si odono distintamente le voci di De Angeli, di Anna, di Maria)

ANNA — *(supplichevole)* Mamma!.. Ascoltami... mamma!...

DE ANGELI — Mi dia retta, buona signora... Sono io che la prego.., il dottore... il suo amico De Angeli... Signora Maria...

MARIA — *(singhiozzando)* Ma perchè?.. Perchè?..

ANNA — Senti, mamma... una parola.. Mamma!.. Sii buona!..
(le voci sono concitate, confuse — Si odono altre parole indistinte, singhiozzi)

MARIA — (*d'un tratto, con un grido lacerante*) Ah!. Giovanni!.. Povera creatura!.. Povera creatura mia!.. Che infamia!... Chi t' ha ridotto così ?..

DE ANGELI — (*con forza*) Allontanatela, Mattia!.. Per Dio!.. lasciatemi fare il mio dovere!

MARIA — (*tra i singhiozzi, disperatamente*) Chi t' ha spinto contro i tuoi fratelli, Giovanni ?.. È una punizione del cielo!..
(*la voce della madre è soffocata dal pianto doloroso — la porta viene rinchiusa con violenza — il romore delle voci si estingue subitamente — lunghissima pausa — D' un tratto il De Angeli, molto commosso, esce dalla stanza del morente, scorge Claudio, esclama:*)

SCENA IX.

Claudio – De Angeli

DE ANGELI — Tu!.. Claudio!...
(*rinchiude la porta in fretta — inoltra*)

CLAUDIO — (*smarritamente — balbettando*) Hai.. udite... hai udite quelle parole ?..
(*guarda fissamente l' amico*).

DE ANGELI — Povera donna!.. È terribile!.. Sì!.. Strazia l' anima!..
(*sospira profondamente — ripreso dall' ansietà — avvicinandosi a Claudio*)
Ma tu.. Claudio.. dimmi.. Avevo pensato cento cose, non rivedendoti.. Dimmi, Claudio..

CLAUDIO — (*ripreso dall' idea fissa — ripetendo macchinalmente le parole di Maria*)
« Chi t' ha spinto contro i tuoi fratelli ?.. »
(*si lascia cadere su una sedia — Si prende la testa tra le mani — Scuotendosi, dopo una pausa*)
Muore ?.. Dimmi!.. Muore ?.. Non c' è più speranza ?.. Nulla ?.. Nulla ?...

DE ANGELI — (*triste*) qualche ora.. forse.. Dopo la medicazione s' è assopito profondamente.. Non soffre.. Non soffrirà più...
(*lunga pausa -- Claudio ha abbassata la testa sul petto — mormora a voce bassa, lentamente*)

CLAUDIO — L' intera notte ho errato quì intorno.. Come non mi hanno visto ?.. Dianzi ho interrogato Giuseppe che usciva.. Vi sono cinque case come questa.. Non potevo resistere, comprendi, mi sono spinto in paese a rischio d' essere. preso... (*con forza*) Bada; tra un' ora mi costituisco.. Non credere che sia il pensiero della mia salvezza, della mia libertà che mi ha trattenuto sinora.. Si vendichino pure.

Mi condannino come un sobillatore volgare... Che m' importa? Che m' importa?... Non è questo che mi fa paura.. Ma non volevo essere arrestato prima di rivederlo... prima di rivedere *lei*... È divenuto un bisogno irresistibile... Devo... devo sapere.. Forse parlerà come sua madre.. È donna.. è debole... cede al dolore... (*s' interrompe*)
(*ricordando di nuovo le parole della madre, ripetendole, in preda quasi a un' ossessione*)
« Chi t' ha spinto contro i tuoi fratelli?.. » È vero!.. Ha ragione, povera donna! Chi l' ha sospinto? Chi l' ha travolto? Non sarebbe stato mai capace... da solo.... E... c' è rimasto.. c' è rimasto!... È la realtà... tutta... tutta.. (*con disperazione crescente*) Dio! Dio! Perchè non sono caduto in sua vece? Perchè ho dovuto vivere per ascoltare quelle parole tremende?..

DE ANGELI — (*con affetto, cercando di scuoterlo*) Calmati, Claudio.. Tu sei in preda a un' esaltazione morbosa..

CLAUDIO — Sono esaltato.. Può darsi infatti.. può essere.. Ma.. la vista del sangue.. l' aspetto della strage.. Tu non puoi comprendere.. Mi sento scosso.. scosso.. Provo uno stupore continuo.. Ho sempre.. sempre dinnanzi agli occhi quei volti lividi.. quelle figure sanguinose... Ah!..
(*chiude gli occhi — batte i denti come per ribrezzo — balbetta*)
Io non so... non so più nulla... Che vuoi? Io... non so più nulla... Tento di ragionare... sì... tento di rendermi conto.. Ma. è più forte di me.. (*a voce bassa, strozzata*) La responsabilità di queste morti l' ho io..

DE ANGELI — Claudio!

CLAUDIO — Taci! Taci! Lasciami parlare!.. L' ho io!.. La resistenza fui io a consigliarla! La lotta l' ho voluta io!

DE ANGELI — Claudio.. ascoltami..

CLAUDIO — Taci!.. Che cosa? Vorresti illudermi? Tu... che m' hai svelato tante volte ben chiaro il tuo pensiero? Tu che hai avuto paura sempre della realtà terribile? Tu vorresti illudermi? Smentirmi? Io ho la responsabilità di tutto! Oh.. non li ho armati... non li ho spinti contro quegli altri... non ho voluta la strage mostruosa.. no.. mi sono opposto anzi.. con tutte le forze... ho arrischiata la vita per impedire.. Ma.. lo spirito della ribellione... io.. io.. l' ho trasfuso nelle loro anime.. Io ho insegnato loro la necessità della lotta, la possibilità d' altre leggi... Io ho rivelato loro un mondo... quello a cui anelo... Enrico.. Enrico.. senza la suggestione continua della mia parola avrebbero avuto la forza di insorgere, il coraggio di resistere?

De Angeli — Sarebbero tuttora ciechi, ottusi, ignari dei loro diritti, privi forse d'ogni idea di giustizia! Vivaddio! Che cosa volevi tu? Il meglio! La felicità! Tutte le battaglie, in nome delle idealità più sante, hanno avuto le loro vittime!

Claudio — Ma queste vittime erano necessarie oggi?

De Angeli — Per il trionfo dell'idea, tutte le vittime, grandi e oscure, sono necessarie... Lo dite voi!

Claudio — « Lo dite voi! » Come ti sei affrettato a soggiungerlo!

De Angeli — (*esitante*) Io sono uno scettico, lo sai pure.. Avessi la tua fede!

Claudio — (*disperatamente*) La mia fede! La mia fede! E... se questa fede fosse scossa, indebolita? Dimmi! Dimmi!

De Angeli — Claudio!..

Claudio — Da qualche ora.. sì.. Dal momento della catastrofe.. Un dubbio si è confitto nella mia anima e non m'ha più lasciato.. Sì... Io sono giunto a dubitare!.. Io!.. Ti pare strano! Ti pare assurdo... è vero? La mia forza tanto decantata.. eccola!.. Mi arretro! Mi arretro dinnanzi al primo ostacolo! Ho paura! Come te, come te, Enrico! Ancora dianzi, quando ho sentito il pianto, il grido di quella madre, il dubbio mi ha riafferrato, più forte.. Sarà un momento di debolezza.. sì.. Passerà.. deve passare... presto... domani.. domani stesso perchè ne impazzirei.. Ma te l'ho detto.. Io non so.. non so più nulla.. Io mi domando, come un folle, come un ebete: Perchè? Perchè?.. Perchè la morte? Perchè l'odio... sempre.. sciaguratamente l'odio?.. Noi predichiamo l'amore e la realtà è questa: — l'eterna maledetta lotta fratricida?

De Angeli — La realtà sarà diversa nell'avvenire!

Claudio — Ne sei ben certo, tu, lo scettico? O dici questo senza crederlo, così.. per guarirmi, per togliermi dal cervello.. dal cuore questa tortura? E.. se l'avvenire non fosse diverso? Se tutti i nostri sforzi fossero stolti e vani? Se nessuna religione valesse a migliorare, a trasformare la creatura umana, a guarire i suoi istinti mostruosi, a svellerle l'odio dal cuore? Se una legge suprema, immutabile, la legge medesima dell'esistenza volesse questa sciagurata lotta eterna? Allora? A che scopo ingannare pietosamente noi stessi, mascherare d'illusioni, d'utopie, di sogni il nostro maledetto destino, dissimulare la realtà? Queste povere vittime.. a che scopo? Perchè così deve essere? Perchè.. è destino.... semplicemente?
Rispondimi, Enrico... Tu che ti sei stancato così presto, tu che hai fuggito gli uomini e ti sei segregato quassù, in questa montagna, per dimenticare, per ritemprarti,

vinto dalla nausea e dallo scoraggiamento! Predicavo l'amore, io, volevo l'amore e quando un'ingiustizia è stata commessa ho sentito insorgere, ribollire in me tutte le passioni più bieche, ho sentita tutta.. tutta la forza dell'odio, e nel primo impeto ho parlato di violenza, di vendetta.. io.. perchè negarlo? io stesso!

De Angeli — Ma hai potuto vincerti!

Claudio — Chi lo sa?.. Chi lo sa?..

De Angeli — Tu stesso l'hai detto!

Claudio — Ero sincero? Ho realmente impiegata tutta l'energia necessaria per domare quella folla che avevo spinto alla ribellione? Ho trovato parole convincenti, frasi di sdegno, gridi di collera? Ho saputo soggiogarla quella folla?..

De Angeli — Nessuno l'avrebbe potuto! Tutto sarebbe stato inutile, Claudio!

Claudio — Chi lo sa?.. Io mi domando ancora .. Ero sincero?.. Ero *puro*... veramente?..

De Angeli — (*con forza*) Calmati!.. Via!.. Tu ti estenui... tu ti uccidi con questi dubbii insensati. La tua diventa un'idea fissa!

Claudio — (*disperatamente*) Ah sì!.. L'hai detto! Un'idea fissa... implacabile!

(*pausa lunga*)

(*a voce sommessa*) Avrei bisogno ora... ora più che mai.. d'una parola grande d'amore.. di fiducia.. avrei bisogno di scorgere in un'altra creatura l'esaltazione della fede ch'era la mia... la mia... spinta sino al sacrificio, sino all'eroismo.. (*afferrando le mani d'Enrico*) Sì.. Sì.. ti parlo di *lei*.. È vero.. È vero.. Ma non è l'egoismo dell'uomo.. bada.. Non è il timore di perderla per sempre.. Era la mia compagna di fede... comprendi?.. Era congiunta a me dalla grandezza dell'idea!.. Mi comprendi, Enrico? Mi comprendi?.. Ora ella è là.. e piange.. e si dispera.. e forse, forse, come sua madre si rivolge la domanda dolorosa e pensando a me...

(*i singhiozzi gli soffocano le parole*)

De Angeli — (*ribellandosi*) No! Claudio!.. Questo sospetto orribile!.. No!..

(*voce interna*) — Dottore!

SCENA X.

Mattia e Detti

Mattia — (*apre la porta di sinistra violentemente*) Dottore!

De Angeli (*accorrendo*) Ebbene?..

MATTIA — Ahimè!.. Temo che sia la fine! Quella povera donna! È uno strazio! Non ci resisto più!

DE ANGELI — Mattia!.. Anche voi?.. Coraggio!.. *(entrano in fretta nella stanza contigua)*.

SCENA XI.

Claudio solo — poi Anna

(Claudio è rimasto nel mezzo della camera, in un atteggiamento di estrema ansie à — Sembra ricuperare d'un tratto l'energia — muove deciso verso la stanza di Giovanni — In quel medesimo punto appare su la soglia Anna — È pallidissima ma calma, risoluta, forte sempre nel suo immenso dolore — Scorgendo Claudio non può reprimere una sensazione violenta).

CLAUDIO — *(con voce soffocata, arrestandosi)* Anna!

ANNA — *(dopo un silenzio — con voce che si studia di render ferma)* T'aspettavo, Claudio! M'avevano detto che eri fuggito, ma io sapevo, *sentivo* che t'avrei riveduto..

CLAUDIO — Anna! Tu lo sapevi?.. Tu l'hai pensato.. sempre... sempre?.. Dimmi!..

ANNA — *(non comprendendo)* Che domanda è la tua?..

CLAUDIO — Rispondimi... In nome di Dio... rispondimi... Ho un bisogno immenso di sentirmelo dire da te... da te... in questo momento... serenamente... senza rimorsi, senza dubbii, senza rancori... come... come se entrambi fossimo chiamati a compiere un sacrificio grande... l'identico... l'identico sacrificio... L'hai pensato sempre?.. Dimmi?..

ANNA — *(quasi sgomenta)* Che hai potuto credere... Claudio?.. *(ha una divinazione improvvisa — esclama)* No!.. No!.. *(gli muove incontro con uno scatto — gli afferra le mani nervosamente — ma il dolore la vince — Ha una crisi di pianto, nasconde la testa contro il petto di lui — D'un tratto si scuote — e risoluta, fiera, ferma come prima, dice, asciugandosi le lagrime, fissandolo intensamente:)* Il nostro posto è là... vicino a lui... Vieni!.. *(si avvia per la prima — Claudio la segue)*.

(CALA LA TELA)

Guglielmo Anastasi

ENRICO IBSEN

Il vecchio glorioso, si spegne lentamente, nel tramonto della sua giornata di lavoro, restando l' austero, il selvaggio, l'inflessibile flagellatore del tempo nostro. Da un momento all' altro il telegrafo, purtroppo, ci arrecherà la triste notizia della sua morte: e del grande iconoclasta che ha tutto distrutto con l' opera demolitrice, che ha calpestato i sentimenti più buoni e più belli de la vita, e tutte le virtù, e tutte le dolcezze, che ha deriso con le cose gli uomini, che non ha avuto sorrisi per nessuno, lacrime per nessuno, fiori per nessuno: del grande distruggitore nulla resterà, fuor che la luce de la sua Arte.

E questa luce, che ci portarono le nebbie grigie del nord, e che s' imporporò de' raggi del nostro sole latino, oggi noi raccogliamo, e chiudiamo nella coscienza nostra, poichè essa ci parla all' anima, e ci dà la fede de' destini indefettibili dell' Arte.

Veneriamo, dunque, il glorioso artista, senza entrare in discussioni più o meno filosofiche, per dare al Norvegese la tale o la tal' altra qualità di pensatore profondo.

Alcuni critici han detto, pigliando a servizio le formule del Doumic, che in Ibsen c' è tutta la stanchezza della vita, il disprezzo dell' età presente, il rimpianto di altri tempi, l' amore del paradossale, il bisogno di mostrarsi originale, l' adorazione puerile dell' infinitamente semplice, del meraviglioso, la seduzione morbosa del fantasticare, la alterazione de' nervi, e insomma tutte le piaghe della vita, e nessuna delle bellezze.

Altri, per volere trovare in tutti i drammi dell' Ibsen il simbolo (han voluto trovare anche nel Peer Gynt il simbolo del fato moderno, il fato, cioè, *fisiologico*), si sono smarriti in un intrigatissimo metodo critico, che li ha spinti a dichiarare l' Ibsen più oscuro de' più oscuri

simbolisti francesi, di Henri de Régnier, di Reny de Gommont, e persino del Baudelaire, del Gautier e del Mallarmé.

E i più hanno ripetuto con Charles Merki che l'opera dell'Ibsen avrà la sorte comune, e sarà presto dimenticata.

Gli ammiratori, al contrario, per dare maggior gloria alla figura dell'artista, hanno voluto cercare e trovare ne' lavori dell'Ibsen tutta la filosofia, tutta la sapienza, tutta la modernità. E, secondo me, i primi e i secondi hanno mal fatto, poi che i loro giudizii di parte hanno nociuto, anzi che no, all'opera Ibseniana; una sola verità han dimostrato però, verità già sostenuta da un critico valoroso, nella *Neue Freie Presse*: " l'Ibsen lo si potrà ammirare o combattere; ma freddo e indifferente non lascia nessuno. „ Egli — com'è stato osservato — s'impone, pur discutendolo, perchè rappresenta innegabilmente nell'ora presente un fenomeno artistico ed una forza, perchè la serietà dell'opera sua non può da alcuno essere disconosciuta. L'arte, secondo l'Ibsen, deve essere umana, deve riferirsi a tutti gli uomini, non può arrestarsi nella lotta per un ideale particolare, ma deve affermarsi come il centro motore di tutte le idealità, generali a tutto il mondo civile. A tale formula, credo, può ridursi il contenuto dell'opera ibseniana.

Ma noi ci prefiggiamo oggi di dire solamente della sua forma d'arte. Esaminiamo. L'Ibsen è un caposcuola, come lo ha definito, con esatto criterio, in uno studio accurato il signor Carlo Braggio: la sua forza d'individuazione nei caratteri è delle più singolari apparse in questi tempi: il suo dialogo, se non ha l'eleganza attica del Dumas figlio, possiede però una bellezza plastica scultorea ignota ai più; infine la sua sincerità quasi brutale è nuova, almeno sul nostro teatro da tre secoli in quà. La sua scienza non sempre ci persuade, (1) è vero, ma gli ideali proclamati da lui ci scuotono e commovono: per essi lo scrittore acquista il colpo d'ala che lo solleva al di sopra della meschina realtà quotidiana, che glie la fa dominare, infondendo nel tumulto del dramma quella divina malinconia, che è il segreto degli scrittori privilegiati.

L'Ibsen mette qualche volta nei suoi lavori i più strani paradossi, sissignore: eppure nella loro espressione estetica i varii personaggi sono autonomi, liberi, e si muovono e vivono liberamente, di vita propria; e questo è un merito grandissimo dell'artista: il quale, se non vede l'azione — e i drammi dell'Ibsen, in generale, sono fatti più di *situazioni* drammatiche, che di *azione* — vede sempre le pas-

---

(1) V: E. Ibsen: note di A. Laha Paternostro—Matelda, editrice. Napoli 1901.

sioni e i caratteri. A volte il simbolo, invece di risultare come *effetto* dell' opera d' arte, diventa *elemento*, ed allora falsa passioni e caratteri, e la realtà estetica dell' opera non ha più alcun valore. Il caso però è raro. Lo si nota nella *Lega dei giovani*, lavoro mediocrissimo nel quale le *persone* volute apposta in una speciale foggia dall'autore, non rispondono alla realtà, e restano fantocci, senz' anima, privi di una qualsiasi entelechia.

Pigliamo invece ad esaminare il *Gian Gabriele Borckman*. Qui, notiamo col Capuana, tutto è chiaro, evidente, vivente. Il concetto è divenuto realtà. Nessuno dei personaggi discute: tutti sentono, pensano, agiscono secondo il loro carattere, secondo le loro passioni, le loro illusioni, e il dramma scaturisce violento dal cozzo dei caratteri, delle passioni, delle illusioni, al pari che nella vita reale.

Il vecchio Borckman, il quale non conosce ostacoli di sorta, e tutto distrugge nella sua corsa pazzamente strenata alla conquista dell'avvenire splendido, ch' è il suo sogno: Ella Rentheim, che fa consistere tutta la vita nell' amore libero, nei diritti del cuore: il poeta Foldal, che all' arte vota la sua esistenza; e Frida Foldal, che si smarrisce nell' attesa d' un domani pieno d' oro e di piaceri; e tutte le creature del dramma, hanno una *linea* propria, originale, una particolare fisonomia estetica, e sono vive e palpitanti, come se l' autore le avesse incontrate per via, e copiate con fedeltà meravigliosa. Nessun simbolo, dunque, nessun pensiero filosofico: vi sono nel dramma delle idee (ogni *persona* è una idea) che han preso però la solidità della materia, al soffio potente dell' arte: " Pare che l' artista abbia sentito il bisogno di fissare le fuggevoli figure della realtà, perchè altri osservasse e riflettesse come lui, perchè ognuno vi ritrovasse, *per conto proprio*, qualcuno dei mille pensieri che si sono agitati nella mente di lui, durante la gestazione creativa. "

Si è detto che l'Ibsen, artista, si sia servito, per creare i suoi tipi, di altre *persone*, esistenti nel teatro o nel romanzo: cosicchè si è giunti a negare al Norvegese, pur lasciandogli uno dei primi posti fra i pensatori moderni, le sue qualità creative. Così i *Rosmersholm* sono in Balzac, in Zola (*Teresa Raquin*), in Augier; *Un nemico del popolo* si trova intero in Flaubert: Nora in *Casa di Bambola* non è che un miscuglio di *Frou-Frou* e della *Princesse de Bagdad!*

Quei critici però che han detto di simili puerilità, ripetendo pappagallescamente gli spropositi del Larroumet (1) avrebbero dovuto esaminar bene la svariata gamma del tipo uomo nell' opera ibseniana. Avrebbero certamente condannato lo *chauvinisme* del Larroumet, e

(1) G. Larroumet: Nouvelles Études de littérature et d'art.

riconosciuta l' originalità estetica dei personaggi ibseniani, i quali possono sembrare incompleti o non interamente realizzati, a noi che apparteniamo ad altra razza: ma serbano sempre una particolare impronta, forte e semplice, che è poi la caratteristica del teatro dell' Ibsen.

Tali personaggi non sono, è vero, quelli di Schakespeare, paragonati dal Goethe a quegli oriuoli che traverso le pareti di vetro, mostrano aperto all' altrui sguardo gl' intimi organismi loro: in Ibsen hanno sempre, direi quasi, un velo che li rende indeterminati, incerti: e qualche volta restano campati in aria, falsi, artificiosi, come la *donna del mare* " metà pesce e metà carne ": ma si muovono sempre nell' orbita cui li eleva l' artista, liberamente, e ciò è dovuto ad un prodigio di concezione artistica.

L' arte di Enrico Ibsen, abbia o non abbia funzione sociale, ammonitrice, pur essendo, è stato dimostrato, inesorabile fino alla crudeltà, realista fino al più crudo materialismo, idealista fino al più delicato simbolismo, ha importanza grandissima. Poi chè con la sua semplicità e sincerità, e nella sua austerità, butta a mare il rettoricume imperante sulla scena, dicendo *la parola suprema nel linguaggio internazionale delle scuole drammatiche contemporanee.*

Ibsen è stato un grande ribelle, un rivoluzionario; ma ha deciso un nuovo orientamento alla drammatica: e per questo, io penso, la sua arte resterà una pagina gloriosa del teatro, ed il tempo non varrà a cancellarla del tutto: come l' onda infinita della posterità non potrà, ne' suoi obblii, cancellare il nome dello scrittore Norvegese dal libro dei grandi.

Napoli, giugno '901.

A. Lalìa Paternostro

Il Palcoscenico

Un dramma e una commedia di Brieux

Eugenio Brieux, mentre in Francia vien preso amabilmente in giro dalla critica più autorevole come sociologo, mentre in Italia prima lo si condanna come un citrullo qualunque per le sue *Tre figlie del signor Dupont* e poi gli si eleva pressochè un monumento di drammaturgo per *Toga Rossa*, e di commediografo per *La Balia*, egli va diritto per la sua strada e fa dell'arte. Un giorno più o meno lontano riuscirà anche ad architettare un vero dramma od una vera commedia, non ne dubito: l'ingegno può giungere dove vuole, massime quando segue le orme del proprio destino; ma per ora siamo ben lontani da questa constatazione che pure avremmo in animo di fare subito. La critica nostra ha oramai delineato il suo metodo nell'esaminare un componimento teatrale. Ed é a questo metodo che si deve la distinzione cosciente di ciò che è la produzione drammatica al cospetto delle sue forme; è, in altri termini, a questo metodo che noi dobbiamo la guida sicura per la quale possiamo con oculata precisione distinguere un'opera d'arte, un'opera di sociologia o di psicologia da un'opera di teatro. Non facciamo il torto ai nostri lettori di ricordare che in un'opera di teatro vi possono essere insieme, mirabilmente fusi, tutti questi elementi, cioè: l'arte, la sociologia e la psicologia, che, purtroppo!, la maggioranza degli scrittori teatrali moderni si guarda bene di armonizzare tra loro, limitandosi, o forse dovendosi limitare, a servirsi del teatro allo scopo nobile, ma non utile, di svilupparsi separatamente. Nel quale caso a noi resta indicato il dovere di avvertire quando trattasi d'un vero dramma o d'una vera commedia, e quando ci troviamo di fronte ad un lavoro introdotto nel teatro, e al quale sieno stati dati superficialmente i connotati scenici delle divisioni delle parti, delle didascalie e del dialogo. Il dovere viene indicato nettamente alla nostra esperienza dalla natura stessa del componimento. La confusione, dunque, va condannata ed a fin di bene, già si intende.

Brieux fa dell'arte. Esaminate la sua produzione, quella che conoscete, e convincetevene. Io conosco e cito senza ordine cronologico: *Berceau*, *Les*

trois filles de Monsieur Dupont, *Ménages d'artistes*, *Résultat des courses*, che ho udito all' *Antoine* la sera del 12 dicembre 1898, *Robe rouge* e *Les Remplaçantes*. Gli altri tre o quattro lavori, che pure finora ha scritto Brieux, io non conosco ancora. Nei drammi e nelle commedie che ho citato, ho avuto sempre l'opportunità di trovare o delle scene o degli atti interi che sono d'una forza e d'una bellezza singolari; non mai ho potuto constatare la coesione salda d'un organismo che non tema la decomposizione che gli minaccia inesorabilmente un sereno ed oggettivo esame critico. Ricordo sempre un atto di *Résultat des courses*, il secondo, mi pare. Rappresenta la sfilata innanzi al commissario di polizia di tutti gli arrestati della notte precedente. Ho ancora presente le varie fisonomie di quei tipi dei bassi fondi francesi, da cui, di tanto in tanto, salta fuori una nota gentile di pianto, di vero pianto. L'azione procede rapida, serrata, colorita. Le battute del dialogo hanno una concisione e una violenza che mettono i brividi. Il quadro risulta d'un pezzo ed è il solo che colpisce la vostra attenzione, è il solo che voi ricordate. Qualche cosa di simile accade per gli altri lavori di Brieux, ma diciamo di quelli più prossimi a noi, al nostro ricordo, per la loro recente rappresentazione a Napoli.

Toga rossa, è stato detto, è una satira alla magistratura. E Vagret? Costui non solleverebbe nella stima generale l'intero collegio, fosse pure tutto lo-goro di sozzura, di cui fa parte? Satira alla magistratura, e allora Etchepare, Yanetta chi sono? Sono due figure di maniera, due antitesi, due pretesti per sviluppare una serie di fatti? Ed è sociologia drammatica o commedia sociologica quella che deriva dall'attrito delle coscienze atrofizzate dei due contadini con la coscienza bruta dei Mouzon? Che! Questo attrito, dato il preconcetto della satira, è falso, perchè non scaturisce da uno dei tanti dolori della folla. Satira, e perchè? Quando Etchepare e Yanetta fossero stati la ragione prima di quanto accade in *Robe rouge*, il dramma che ne sarebbe scaturito non avrebbe sferzata la parte inquinata della magistratura francese, bensì l'avrebbe condannata! Non vedete? Quando Brieux riproduce uno degli interrogatorii di Mouzon, la vanità togata e l'anima selvaggia e delittuosa salvaguardata dall'ombra di Temi, con Etchepare o con Yanetta, non vedete di quale arma la verità si munisce per debellare la putrida, nefasta inframmettenza del preconcetto nel compimento del dovere di giustizia più alto e delicato? E, proseguendo nell'esame, vedete dove il dramma voluto, messo al servizio dello sviluppo della cosidetta satira, conduce l'azione del lavoro. L'onestà di Vagret sottrae Etchepare e Yanetta al precipizio in cui li voleva sprofondare Mouzon. Innanzi a costui si solleva inesorabile il dramma cui ha dato luogo con la sua infamia. Egli ha rivelato a Etchepare ciò che era Yanetta, la donna che nel matrimonio aveva trovata la sua salvezza, la sua riabilitazione, prima che gli diventasse moglie. Tra questi coniugi tutto è morto. È questa, sì o no, una condanna eloquente per Mouzon, tipo-sintesi della magistratura corrotta?

Ebbene ciò non basta a Brieux: egli non ha sentito il dramma, ma la satira, come dicono; il dramma lo ha voluto fino al punto che arma la

mano di Yanetta, che, perduta per perduta, preferisce privarsi anche della libertà, e ammazza Mouzon! Vedete, dove giunge l'eccesso del dramma falso in *Robe rouge*? All'artista rimane l'opera che ha compiuta con il secondo atto, che è frutto di osservazione, ed è bello; al drammaturgo inesperto rimane il resto del lavoro, che è voluto, ed è brutto.

Uguali difetti di sproporzione e d'ibridismo si riscontrano in *Les Remplaçantes*. Dov'è il dramma, per dire così, in questa commedia? Brieux vuole flagellare le madri che non sanno rimanere, rispetto ai figli, all'altezza della loro missione in terra. Ci presenta così una signora Denisart che muove alla conquista d'una balia: una Celeste Planchot che mal volentieri ne assume l'ufficio e che vi rinunzia per sottrarre il marito dall'ozio a cui si abbandonano i mariti di tutte le balie, e da una tresca; un dottor Richon che rivela i mali cui dànno luogo le sostituzioni materne nell'allattamento dei nati, e quali sarebbero i doveri da osservare da signore, balie e contadini per la multiplicazione del popolo francese e per la salvazione del lavoro rurale della Francia. E tutto questo da che cosa è animato, quale dramma trascina il Richon a fare quelle sue meditazioni? Il figlio della Denisart, con l'allattamento naturale che gli provvede la Planchot, sta benissimo: il figlio della Planchot, con quello artificiale che gli procura il padre di suo marito, è ritrovato dalla madre in floride condizioni di salute. E allora? Se i due allattamenti, come appare dalla commedia, dànno il medesimo risultato, il dramma dove dobbiamo ricercarlo, nei pettegolezzi della società della signora Denisart, nell'ozio dei contadini le cui mogli esercitano l'ufficio di balie, o, infine, nel *trio* d'amore, marito moglie e amante, composto da Celeste, Giovanna e Gaetano? Quì? E perchè non dirlo: non c'è quì, come non esiste nelle conseguenze dell'allattamento dei bimbi Denisart e Planchot! Dunque? Dunque, è bene essere sereni e sinceri, il dramma è nelle parole del dottor Richon.

I tre atti della commedia (che non c'è come contenuto di fatto, donde sia scaturita l'evidenza dell'errore in cui è tratta la parte responsabile della società francese) non sono privi di pregio, e rivelano che li ha curati la mano d'un artista e pensati un uomo di cuore.

René Dumic, a proposito delle *Remplaçantes*, osservava, a quanto ricordo, che la sociologia drammatica di Eugenio Brieux non poggia sopra un sentimento, come dovrebbe accadere per un drammaturgo, bensì risulta da una discussione, come avviene per un polemista. E l'osservazione mi pare esatta, evidente, ed è per essa ch'io mi spiego come certe scene di *Les remplaçantes* si fanno ammirare per la loro snellezza, per la loro vivacità, per la loro argutezza infine, ma non commuovono, nè attraggono, sorpresa e scossa, l'attenzione dello spettatore. L'artista ha impeti generosi, ma non ancora riesce a trarre dall'osservazione viva dei casi umani, la ragione dell'arte sua: la sua pietà non è intuitiva, ma indiziaria: egli non scopre il male, bensì lo vede quando la società lo mostra alla superficie, e allora, animoso e onesto, muove a combatterlo. La buona azione è compiuta con la sacra battaglia della parola non volgare, ma l'arte dello scrittore non si espande

perchè le manca l'alito supremo della vita, l'evidenza della sofferenza, il grido vivo del dolore, l'immanenza della catastrofe, l'incubo del terrore. Di questi elementi si nutre l'arte della scena, ma non a parole, non ad affermazioni gratuite, bensì a constatazione di realtà palpitante, e conveniamo che non si nutre di cibi facili a prodursi o a prepararsi. A noi il teatro francese, più d'ogni altro, ci ha prodotto e ci produce delle forti emozioni, ma non è lecito che ci commoviamo aprioristicamente, solo perchè abbiamo occasione di trovarci alla presenza d'un prodotto del teatro di Francia. In questo caso i nostri sensi dànno la prova di essere attutiti, oppure di non essere stati mai desti, e al tempio di Molière, non la nostra ammirazione, ma sale la nostra offesa, sia pure involontaria.

Brieux, certo, offre speranze indubbie del suo buon avvenire al teatro: egli procede rapido, instancabile, fecondo, nel suo lavoro, spessissimo originale, e nella formazione del suo temperamento di drammaturgo. La conquista storica delle forme teatrali, in armonia coi postulati logici della scena moderna, è in cima a tutti i suoi pensieri, e vincerà, lo speriamo per lui e lo auguriamo alla scarsa produzione drammatica dei nostri giorni.

Toga rossa e *La Balia*, sono state recitate, nelle belle quanto precise traduzioni di Ugo Ojetti. Il dramma la sera del 17 e la commedia in quella del 27 maggio ultimo scorso, con evidenza di studio lodevole, dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, al *teatro Sannazaro* di Napoli, ma così a l'uno che a l'altra non arrise completa la vittoria.

Gaspare di Martino

" Alla prova „ dramma di G. Anastasi.

Guglielmo Anastasi ha affidato alle cure della compagnia De Sanctis un suo nuovo lavoro in tre atti, *Alla prova*, rappresentato a Padova il 14 del mese scorso.

Il successo ne è stato assai buono, giustificato dalle qualità che il dramma possiede e dalle intenzioni che hanno guidato l'autore.

Alla prova è un dramma a basi sociali, direi *socialistiche*, e moderne, di cui la tela è ordita su un episodio della vita operaia dei nostri giorni.

Claudio Rovere, ingegnere intelligente e colto, ha accettato con entusiasmo giovanile le nuove teorie sociali e le infonde, apostolo fervente, nelle rudi masse operaie a lui sottoposte. Temprato nel forte lavoro, l'animo suo conserva ancora tutta la verginità degli ideali che lo fanno sognare alla fratellanza universale, nella nobile utopia di un avvenire di benessere e di pace. Lo spirito suo non ancora maturo e provato, non ha il discernimento critico che lo faccia dirimere il buono dal cattivo, il vero dal falso, nè sente le tremende responsabilità cui va incontro, ma riposa tranquillo nel conforto dell'amore per Anna Folchi, la quale accetta e condivide senza restrizioni le idee dell' ingegnere suo fidanzato.

Una lotta sorda si stabilisce fra Claudio Rovere e i proprietari dell' offi-

cina onde dipende, spaventati dalla propaganda di lui. I lavoratori son però dalla sua e quando s' apre la scena, assistiamo all'omaggio rozzo ma affettuoso degli operai che vengono in massa a portar i loro voti al capo bene amato.

I guai non tardano. Alcuni operai, e con essi il fratello di Anna, sono licenziati sotto pretesti speciosi, in realtà per le loro teorie. Claudio, indignato, si dimette e, riacquistata la sua libertà d'azione, organizza la resistenza promovendo lo sciopero.

Nel secondo atto, questo é già dichiarato e dura da giorni, esaurendo le risorse degli operai, i quali vedono spuntarsi le armi loro contro la fermezza dei proprietari e ne sono abbattuti.

Varie tendenze cominciano a manifestarsi : i violenti vorrebbero ricorrere a mezzi estremi, altri non sarebbero alieni dalla sottomissione, altri ancora rimangono incerti. La discordia latente scoppia in una scena magistrale in cui una commissione di lavoratori si è data convegno in casa dell' ingegnere, per decidere sul da farsi nell'adunanza generale che fra poco avrà luogo. Claudio è impotente a dominare gli animi esacerbati e, forse per la prima volta, ha la netta visione della sua responsabilità.

L'azione precipita e con essa il dramma: la rivolta è stata sanguinosa e il fratello di Anna è caduto sotto il piombo dei soldati accorsi a difendere le officine. Il terzo atto si svolge in casa di Anna, nella camera vicina a quella ove giace il morente, assistito dalla sorella e dalla madre, da alcuni operai e dal dottor De Angeli, amico di Claudio — un tipo di scettico, intimamente buono e pietoso.

L' ingegnere, colpito da un mandato di cattura, non è fuggito ma giunge furtivamente in casa della fidanzata: dalla stanza vicina esce un grido della madre disperata che accusa chi ha condotto a morte il figlio suo: Claudio ne è percosso in mezzo al cuore, tutta la gravità del suo operato gli si rivela a un tratto, la fede che lo ha sempre sostenuto vacilla ed effonde la piena dei rimorsi, del dubbio, del dolore onde è assalito al suo amico, il dottor De Angeli. Egli trema di presentarsi davanti al morente, ma Anna gli appare, forte del suo amore e della fede comune; ella non dubita di lui e con dolce violenza lo conduce presso il letto di morte del fratello: " Là è il nostro posto „ gli dice.

Così termina il dramma. Gli elementi ne sono pregevoli; essi avvertono la tendenza dell'autore verso un indirizzo artistico che può riuscir fecondo di sani frutti: tecnicamente riesce ad interessare non poco, per la forza delle situazioni, per il gioco di passioni e sentimenti che ravvivano di continuo l'azione. La trama semplicissima è forse troppo debole per sostenere tre atti interi, ma bisogna pur convenire che le scene principali son condotte in modo da far meno rimarcare quelle che forzatamente non procedono con tutta la fluidità desiderabile.

Nel terzo atto è certamente culminante il dialogo fra il dottore e l'ingegnere, in cui sta la ragione psicologica di tutto il dramma. Però la sua prolissità nuoce alquanto, anche perchè è poco verosimile che Claudio Rovere,

sul punto di essere arrestato e vicino al letto di morte del fratello della fidanzata, senta il bisogno d'occuparsi solo dei proprii sentimenti, discutendoli e analizzandoli. Certo che il dramma trarrebbe vantaggio se, ridotto tale dialogo a rapide, incisive pennellate, trovasse in altri punti la rappresentazione dello stato interiore dell'animo del protagonista.

Lievi mende però queste, che non infirmano affatto l'organicità del lavoro. Più che una promessa esso è l' affermazione di un vivace ed acuto ingegno, da cui s' ha ragionevolmente ad aspettare altre e forti manifestazioni, le quali si elevino con arditezza d'intendimenti dalla mediocrità che ora sovranamente impera.

L'esecuzione di *Alla prora* fu assai curata, specie da parte del De Sanctis, del Gandusio, dell'Emma Gramatica e del Grassi.

L'autore fu evocato dodici volte al proscenio.

Guido Q. Ruata

" A Rovescio „ Commedia di Gerolamo Rovetta.

Alcuni critici hanno voluto salire in cattedra, e quasi si trattasse di un lavoro di importanza artistica eccezionale, laboriosamente concepito e lungamente atteso, giudicare *A Rovescio* armati fino ai denti e pronti alla guerra, inaugurando le lenti più potenti che mai abbiano aiutato il profondissimo sguardo del più acuto critico moderno! Troppo zelo, signori miei, e sopratutto mancanza di *à propos* e di senso pratico. Gerolamo Rovetta non ha certo voluto con *A Rovescio* aggiungere un nuovo serto alla sua corona di forti lavori drammatici, nè ha certo creduto che scrivendo di questa sua commediola qualche critico osasse e pretendesse discutere l'autore di *Trilogia di Dorina* e delle *Due Coscienze:* — no — egli ha voluto regalare alle scene italiane una di quelle graziose miniature, uno di quegli schizzi gustosamente artistici, fini ed eleganti di cui è ricco il teatro francese, che servono come *lever de rideau*, ed allora, poichè queste e non altre devono essere e sono le intenzioni dell'autore, giudichiamo ed apprezziamo *A Rovescio* per quello che vuole e deve essere, senza dare alla commedia un'importanza che non può avere.

E presa la cosa da questo punto di vista la commediola del Rovetta merita la lode sincera ed incondizionata: è una cosina tutta grazia e spirito, (e di quello di buona lega), piena di finissime osservazioni, di acume, scritta in un dialogo limpido e facile.

Ascoltando *A Rovescio* il pubblico passa una mezz' ora delle più divertenti, e con questo lo scopo dell'autore è pienamente raggiunto.

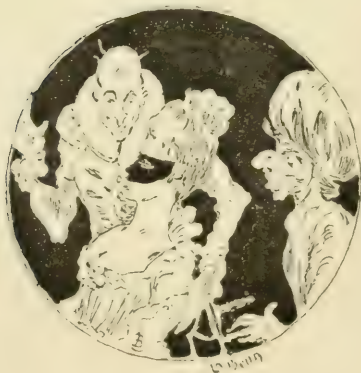
Ecco di che si tratta.

Andrea ha un' amante: Donna Fulvia. Quando s' alza la tela gli sta adornando di fiori il loro nido d'amore, impaziente di stringere fra le braccia la sua adorata. Fulvia arriva agitata e piena di nervi: ha scoperto che suo

marito la tradisce colla più intima delle sue amiche. Tutto ciò interessa pochissimo Andrea che vorrebbe essere più pratico e susurra all' amante dolci parole, promesse di voluttà e di carezze. Ma Fulvia si impazienta, rifiuta e parla ad Andrea dell' ignobile tradimento del marito, che si è così reso dimentico di tutti i suoi doveri verso la moglie, e verso il loro figliuoletto! Inutile riescono le insistenze del povero Andrea, la gelosa Fulvia, colpita nel suo amor proprio dal tradimento del marito, sente che è suo dovere fare ogni possibile per ricondurlo alla felicità e fedeltà coniugale, e congeda l'amante!

L'esecuzione, affidata a Tina di Lorenzo ed a Flavio Andò, fu degna di encomio per eleganza e per finezza, ma avrebbe potuto dar risalto maggiore alla graziosissima commediola, se fosse stata più mossa e spontanea.

Milano, maggio.

Alberto Genolini

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Antologia (Nuova) — Fasc. 707 — 1.° Giugno 1901 — Roma.

Il " Nerone „ di Boito — Nota : — Vincenzo Morello. (In una nota larga e vivace *Rastignac* esamina la nuova tragedia boitiana, alla quale non consente il sentimento che l'autore ha messo nel rimorso provato da Nerone pel suo mostruoso matricidio. A Morello non basta l' affermazione di Svetonio che *Nerone* non ha potuto durante tutta la sua vita resistere mai alla coscienza del proprio misfatto, per ammettere la rivoluzione morale nell' anima del mostro, e quindi il motivo sufficiente per basare su questa rivoluzione la vita della nuova tragedia. Egli la combatte e corre per Eschilo, per Tacito, per Shakespeare, per Alfieri, per Taine, per France, dal vecchio mondo al nuovo e al nuovissimo, e cerca di dimostrare quale sia il linguaggio dell' idea fissa per negare che quella ond'è agitato il *Nerone* di Boito abbia forza e potere per animare una tragedia. La nota ha però alcune parti che ammettono i pregi che sono sparsi in gran copia nel poema, e riconosce che Boito è una profonda e squisita natura di artista. In altri termini, secondo il Morello, senza la preoccupazione di fare qualche cosa di nuovo e di diverso del *Nerone* di Cossa, Boito avrebbe potuto anch' egli fare opera di grande e buona poesia umana).

Rassegna Internazionale — Anno II. Vol. V. Fasc. V. 1901. Firenze

" Nerone „ di Arrigo Bolto : Luigi Lodi (il chiaro pubblicista esamina la tragedia di Boito più dal lato artistico che da quello storico. Ammette, come ha fatto il senatore Negri, che si possa dire : " il Nerone di Boito non somiglia a nessuno di quelli che lo hanno preceduto „ ma aggiunge che somigli o no una figura artistica alle altre che l'han preceduta, non vuol dire nulla, se la figura ultima venuta artisticamente non sia bella. Premesso quindi di non reclamare il rispetto alla realtà storica nella trattazione di soggetti d'arte, esamina la figura del Nerone di Boito dal punto di vista appunto dell' arte, e ammesso, come insegnano Svetonio e Tacito, che il matricida non sia mai stato abbandonato dal rimorso del delitto compiuto, osserva che alla figura boitiana, assorbita interamente in questo rimorso, mancano quasi tutte le altre esplicazioni d'indole e di carattere che sono concorse a rendere così tipico e popolare il Nerone della storia e della leggenda. Riconosce la larghezza con cui il Boito ha proceduto alla preparazione del libretto della sua attesa opera e rende sincero tributo d'omaggio all' artista pel modo con cui professa con rispetto l' arte sua della quale è profondamente innamorato e a cui è genialmente avvinto).

Voci del Peristilio

Caso o plagio?

Di questi giorni, al *Berliner Theater*, ebbe un clamoroso successo una commedia di uno scrittore viennese, che nella città danubiana gode una certa riputazione come stilista e psicologo: Fuchs Talab.

Il titolo di questo lavoro suonerebbe a un dipresso in italiano *Lotte d' amore*.

Se non che questo amore è sì triste, che, ahimè, ricorda subito *I tristi amori* di Giuseppe Giacosa. E li ricorda tanto che, non solo vi riscontriamo gli stessi personaggi, ma altresì, qui e là, le stesse scene: la moglie, il marito, l' amante e il figlio da una parte; dall' altra, la supina incoscienza del tradito, la passione ardente degli adulteri prima del possesso, la stanchezza poi, il risveglio del senso di maternità, il pentimento, e.... il ritorno sotto il tetto coniugale oltraggiato.

Insomma, per dirla in poche parole, il lavoro di Fuchs Talab sembra una *riduzione libera autorizzata* della commedia di Giuseppe Giacosa; ma una riduzione sì povera da immiserire il concetto non solo, bensì anche la struttura artistica del lavoro.

Ora rimane a chiedersi: questa strana coincidenza di mezzi e di fini, in una stessa commedia, sarà dovuta ad un semplice caso, oppure ad una suggestione più o meno cosciente dell' autore?

La risposta è un po' ardua, anzichenò.

Comunque, il mio modesto parere è questo, e stabilisce un altro punto di.....coincidenza fra i due lavori: Giuseppe Giacosa e Fuchs Talab furono entrambi ingiustamente trattati. Il lavoro originale fu apprezzato poco: la copia, troppo.

Ma son cose che succedono!

Roma, Maggio 1901.

Gerolamo Enrico Nani.

— Il Comitato per le onoranze a Giuseppe Verdi, attuando una nobile iniziativa della Società di Prodotti chimico-farmaceutici A. Bertelli di Milano, ha bandito un concorso a premio per una Vita del grande Musicista. Il premio fissato è di lire tremila ed i lavori possono presentarsi non oltre la mezzanotte del 27 gennaio 1903, diretti alla Presidenza del Comitato promotore, presso l'*Istituto dei ciechi, Via Vivajo 7, Milano.* Per altri schiarimenti si può consultare il programma del concorso che gl' interessati troveranno presso le Direzioni degli Istituti Scolastici del regno, le Biblioteche pubbliche delle principali città d'Italia, e le redazioni dei giornali, nonchè all'ufficio della nostra *Rivista.*

— Continuano, con crescente interesse ammirativo specialmente all'estero, le commemorazioni Verdiane. Di questi giorni se ne sono avute a Parigi due importantissime promosse, una dal Donnay alla *Società degli Autori* e *Compositori* e la seconda all' *Opèra Comique* per opera di Alberto Carrè.

— Thèodore Dubois, dal superiore Ministero dell'Istruzione, è stato confermato, ancora per cinque anni, nella Direzione del Conservatorio di musica e declamazione di Parigi.

— Nella primavera del prossimo anno avremo in Roma il Congresso internazionale di scienze storiche. Nelle sezioni avrà somma importanza quella di storia dell'*arte musicale e drammatica.*

— Fra le recentissime pubblicazioni della casa fratelli Bocca di Torino notiamo un interessante lavoro di L. A. Villanis: *L'arte del clavicembalo,* che additiamo ai cultori del pianoforte.

L'opera contiene, oltre uno studio accurato sulle singole scuole e sui più grandi artisti dell' *Inghilterra*, della *Francia*, dell' *Italia,* della *Germania* e delle *Terre Basse*, un indice alfabetico dei musicisti fino all' epoca di Mozart, Clementi etc., ed un quadro bigliografico delle pubblicazioni più recenti stampate in Europa negli ultimi 10 anni.

— Alla metà di giugno all' *Alfieri* di Torino, andrà in iscena il *Bernini* di Lucio d'Ambra e Lipparini, protagonista Ermete Novelli. Il nuovo lavoro è una commedia storica in quattro quadri e in versi, ove son riprodotti varii episodii della vita del grande scultore, su lo sfondo della Roma papale del seicento fastoso. La *Revue d'art dramatique*, ha pubblicato una scena dell'atto secondo.

— La compagnia Leigheb-Tovagliari ha dato un breve corso di dieci recite al *Civico* di Vercelli.

La prima rappresentazione con *I mariti* di Achille Torelli, sabato primo giugno, ebbe ottima accoglienza e concorso di elegante pubblico.

— Al *Cimarosa* di Caserta il nuovo dramma lirico in due atti: *Daniella,* del maestro Mariano Marzano, ebbe buon esito. Il libretto è di Enrico Golisciani. L'esecuzione vocale fu accurata ed ottima la direzione affidata all'egregio maestro Vincenzo Lombardi.

— A Bergamo, a quel teatro *Nuovo* si sono date delle buone rappresentazioni liriche dalla compagnia *Città di Parma.* La sera del 23 maggio serata d'addio col *Barbiere di Siviglia.*

— A Chicago si è costituito un sindacato fra le case Editrici di canzoni, con un capitale di 15 milioni. Questo sindacato ha lo scopo di accaparrare tutte le opere dei compositori di musica popolare, per rendere impossibile o almeno molto difficile la pubblicazione di roba senza valore artistico.

— A Vienna, nella tarda età di quasi cento anni, è morto il musicista De Preyer, un autore di musica religiosa ed operistica, che nella sua gio-

vinezza avea partecipato alla grande Scuola Sinfonica tedesca, lavorando con Mendelssohn e Schubert. I suoi concittadini lo avevano in gran conto.

— Il *trillo del Diavolo*, l' opera del maestro Falchi che ha incontrato il favore del pubblico fin dal suo apparire, è stato accolto con grande successo a Terni procurando al suo autore molte feste.

— Pietro Mascagni, intervistato in questi giorni a Roma da un redattore del " Messaggero, „ cerca smentire parecchie cose che ha scritto il giornalista intervistatore, dolendosi che non gli si fosse fatto leggere l'articolo avanti la pubblicazione, per evitare il divulgarsi delle notizie inesatte.

La *Sera* di Milano, in una nota di cronaca afferma che " quando è disastroso l'effetto di coteste pubblicazioni, l'intervistato, normalmente, o dichiara che fu tradito il suo pensiero, o che non era una intervista, ma una conversazione, oppure che le cose dette non erano destinate alla pubblicità ed altre cose simili „. Noi, tenendo pure conto della smentita di Pietro Mascagni, facciamo eco a ciò che scrive il nostro confratello milanese, e crediamo che gli artisti illustri che sono fatti segno alle così dette interviste, dovrebbero essere più guardinghi e più riservati nel comunicare le loro idee, i loro progetti, i loro giudizi su uomini e cose, sapendo — e chi lo nega mostra di essere molto ingenuo — che tutto ciò è destinato alla pubblicità della stampa.

— Luigi Romaniello, il forte pianista napoletano, che è anche compositore teatrale ha vinto una lite con l'editore Pigna di Milano, per la proprietà di una sua opera. Ecco come ne dà notizia il *Corriere di Napoli*:

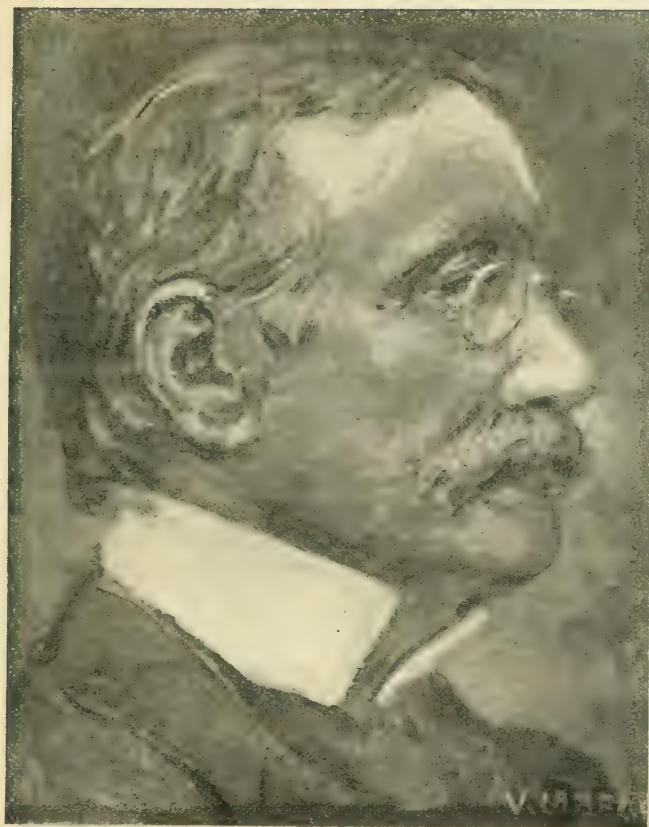
" Tre anni fa venne data, e con magnifico successo, a Piacenza, un'opera nuova: *Alda*, di Luigi Romaniello. Ma dopo l' esito lusinghiero di quella prima presentazione al pubblico, l'opera non fu più rappresentata. L'autore attribuendo la colpa di ciò al poco zelo dell' editore Pigna che l' aveva acquistata e s'era impegnato a pubblicarla e a rappresentarla, chiamò in giudizio il Pigna. E il tribunale di Milano, accogliendo le ragioni del Romaniello, validamente patrocinate dall'avvocato Ferruccio Foà, condannò l'editore Pigna a restituire la partitura al Romaniello, cui torna anche la proprietà dell' opera, a pagare le spese di causa, e a risarcire al maestro i danni „.

— L' intervista Mascagnana, nella quale fra le altre cose si affermava che l' editore Sonzogno volesse ritirarsi dalla lotta musicale, ha provocato una smentita pubblicata sul *Secolo*, dalla casa Sonzogno, la quale anzi dice che nella prossima stagione il Sonzogno ha in pronto ben quattro nuovi lavori di giovani compositori, cioè: ***Siberia*** di Umberto Giordano, ***Adriana Lecouvrer*** di Cilea, ***Rolando*** di Leoncavallo e ***Chopin*** di Orefice.

— Una notizia sensazionale nel campo artistico - teatrale è certamente l'apprendere che neanche quest'anno verrà fuori il ***Nerone*** di Boito, promesso alla *Scala* di Milano. L' autore ha risposto al duca Visconti, che nella qualità di Presidente della *Società della Scala* gliene faceva domanda non potere approntare per la prossima stagione invernale il ***Nerone*** il quale è ancora incompiuto. Ciò nel mentre attesta la scrupolosità eccessiva con la quale Arrigo Boito, lavora intorno al suo *Nerone*, non può d'altra parte che riuscire di sorpresa nella larga classe artistica che attendeva così ansiosamente l'opera di Arrigo Boito. Speriamo, fra un anno.

Il *Corriere della Sera* però assicura — e può assicurarlo — che l'opera sarà terminata per dicembre, onde non si dispera che possa andare nella ventura stagione.

Arrigo Boito

ESSI E NOI

(CHIACCHIERE ESTIVE...)

Vi racconto una commedia.

La signora Sabina è una vedova che à una madre ed una figlia. La figlia è giovine, nell' età da marito. La madre è vecchia e acciaccosa: senza mancarle di rispetto, e senza venir meno ai doveri della pietà, si può dire che il meglio che le resti da fare è di andarsene al Creatore.

Or dovete sapere che un ricco americano, che si chiama Stangy, uomo piuttosto maturo, è innamorato — perchè si innamorano anche i ricchi americani — della signora Sabina, e, presala a quattr' occhi, le propone di farla sua moglie. Ella, che à una vivissima simpatia per il signor Stangy, sarebbe arcicontenta di passare a seconde nozze; e glielo dice; ma viceversa crederebbe di mancare ai suoi doveri di madre rimaritandosi prima di aver accasata la figliola, la quale — non ve l' ò ancor detto — si chiama Maria Giovanna.

Io, voi, e parecchi con noi, ci domandiamo il perchè di un simile scrupolo. Poi che il signor Stangy è un fior di galantuomo, che vuol bene, anche lui, a Maria Giovanna, e sarebbe per lei un secondo padre, tanto più utile in quanto è ricchissimo e porterebbe la sua ricchezza in casa, e darebbe una dote alla figliastra, e renderebbe questa e sua madre indipendenti, mentre ora debbono — povere come sono — star sotto il giogo della vecchia acciaccosa che non ne à molti neppur lei, del resto, e che a quei pochi si tiene attaccata come l' ostrica al guscio; per tutte queste, e per molte altre ragioni, non si comprende proprio perchè la nostra buona signora Sabina rifiuti, e con un accanimento degno di miglior causa, la onesta e utile offerta di quel povero americano milionario. “ Aspettate ch' io abbia maritata mia figlia, e ci sposeremo „ dice lei. Ma lui à fretta, o, fors'anco, giudica sufficientemente esagerato l' amor materno della signora, e le

risponde, ne' debiti modi: " Va a farti monaca. Quanto a me, domani prendo il treno e... ripasso l' Atlantico „.

Senonchè, neanche a farlo apposta, l' americano non è ancora in fondo alle scale che Maria Giovanna si precipita fra le braccia di sua madre, e le confessa — con le lagrime agli occhi, come si addice alla perfetta ingenua — che ama, riamata, un giovane ingegnere, certo signor Didier, e che vuole assolutamente sposarlo. La mamma non vorrebbe, o, per lo meno, chiede di ripensarci un momento. Ma interviene la vecchia acciaccosa, a comandare. (Un po' per gli anni, un po' per i malanni, un po' pel carattere autoritario, un po' per l' umor nero, questa vecchia signora De Fontenais — si chiama così — è un tale accidente che non l' augurerei per suocera al mio peggior nemico.) Ella è del parere della nipote. Chi sa, forse le preme di liberarsi in fretta della piccina, per aver alla sua tavola una bocca di meno. E siccome ciò che la vecchia vuole, Iddio, in quella casa, lo vuole, il matrimonio è stabilito. E finisce il primo atto.

Io, voi, e parecchi altri spettatori, senza essere dei furbi matricolati, abbiamo tosto un' idea: questa: che la signora Sabina spedisca subito al buon Stangy — il quale, come sappiamo, sta chiudendo le valigie — un dispaccio di città per avvertirlo di quello che è accaduto. E che riapra i bauli, perbacco, e che abbia pazienza per una quindicina di giorni, per un mese, quando occorre a maritar la ragazza. Poi, subito, i suoi voti, e quelli di Sabina, potranno compirsi. Anzi, intanto, e per non perdere tempo, si faranno le pubblicazioni anche per questo secondo matrimonio. È logico? A qualcuno di noi vien perfino la voglia di salir lesto su la scena, per suggerirlo alla signora Sabina, caso mai, nell' emozione del momento, se ne fosse scordata, ma non si può salir su la scena... in Francia.

Al second' atto — mi studierò di raccontare in fretta — l' Ingegnere Didier è prossimo al fallimento. Per salvarlo ci vogliono centomila franchi. Centomila franchi si fa più presto a dirli che a trovarli. Chi li à, e potrebbe darli, è la vecchia signora De Fontenais. Ma dopo ciò che vi ò detto di lei, non vi stupirete se li rifiuta. E come li rifiuta! Con quel suo fare tanto carino: " Li ò, e me li tengo. E caschi il mondo. E il genero di mia figlia fallisca, vada anche in galera se occorre. Io non mi voglio rovinare una seconda volta „. Perchè è bene sappiate che, poveretta — (ella non è poi tanto cattiva come pare, o non la è stata sempre) — ci aveva già rimesso parecchio del suo col defunto suo genero, il papà di Maria Giovanna.

La signora Sabina, ch' è una madre straordinaria, grida, impreca, à una scena violenta colla vecchia, ma non cava un ragno dal buco.

E allora, per non saper che fare di meglio, fa una firma falsa. Falsifica, cioè, la firma di sua madre e corre alla banca per procurarsi i quattrini necessarî a salvare suo genero e sua figlia.

— Un momento. E Stangy?

— Stangy, il buon Stangy, è in America.

— Non gli à mandato quel tale dispaccio che dicevamo?

— No.

— E perchè?

— Non lo so. Probabilmente perchè era troppo logico, nè sarebbero potuti accadere, nel second' atto, i fatti straordinarii che vi ò raccontati. E non ve li ò raccontati ancor tutti. Il banchiere, un furbo, lui, uno che sa il suo mestiere, si accorge che la firma è falsa. Ma non è un uomo cattivo. Invece di chiamare i gendarmi, dà una ramanzina alla nostra povera signora Sabina, e la rimanda a casa dicendole: " Questa volta non me l'ài fatta. Ma non ricominciare. Sono brutti scherzi! „

Al terz' atto, manco a dirlo, i centomila franchi non sono ancora spuntati. Donde potevano uscire? Viceversa la povera sposina, Maria Giovanna, è molto malata. Sfido, con quel po' po' di emozioni, e col fallimento alle porte! E il medico ordina un soggiorno in alta montagna. — " Se non la portate in alta montagna, la piccina è spacciata. „ — Si parta, dunque, e senza indugio. Ma quì nascono dei nuovi guai. C' è la vecchia, sempre lei, che non vuol restar sola. Sabina rimanga, a tenerle compagnia, ad assisterla, a curarla. Ciò non accomoda punto a Sabina. Ella vuol accompagnare la figlia, nè questa volta possiamo darle torto. La soluzione parrebbe facile: la vecchia parta anche lei, vada anche lei in montagna. Ma ecco il medico di casa il quale assicura, garantisce, profetizza a Sabina che se la signora De Fontenais va in montagna, ci lascia la pelle ed anche le ossa. Il suo cuore ammalato non può sopportare quel clima. (Pare la storiella di quel tale che doveva trasportare di là dal fiume la volpe la capra ed i cavoli!)

Allora avviene un' altra scena tremenda tra Sabina e sua madre. — " Tu devi rimanere in città. „ — " Ma ci rimani anche tu „ — "No, io debbo accompagnare Maria Giovanna. „ — " E allora parto anche io. „ — E patatì e patatà. A me pare, e parrà forse anche a voi, che se la nostra Sabina ripetesse alla vecchia le parole del medico, le rivelasse, cioè, il pericolo che correrebbe recandosi in montagna, ella si affretterebbe — egoista com' è e attaccata alla vita — a rinunziare a quella gita alpinistica. Ma ciò sarebbe troppo semplice e troppo logico. Sabina sta zitta, e, alla fine, poi che l' altra è cocciuta come

un mulo, le dice: " Ebbene, tu verrai con noi! „ Ossia, per buttarla in soldoni: " Ti portiamo al macello! „

Come finale di atto, sarebbe tragico... se non fosse grottescamente comico.

Al quarto atto siamo in Engadina, a 1600 metri sul mare. I quali 1600 metri sono il tocca e sana per Maria Giovanna; e viceversa, come quel bravo dottore avea preveduto, mettono la povera Signora de Fontenais a mezza strada tra la terra e il paradiso. Ma, mentre ella agonizza, arriva — ve la dò in mille — arriva, proprio nel medesimo Albergo, il nostro vecchio amico Stangy. Nè arriva solo, ma con una bella mogliettina che si è trovata in America. Sabina, a quella vista, rimane di stucco. Tuttavia, appena rinviene dallo sbalordimento, racconta tutte le sue pene all'antico innamorato. Il quale, da quell'ottima pasta di uomo ch'egli è, trova subito il rimedio ai guai finanziari dell'Ingegnere Didier. Egli se n'andrà — se vuole — insieme con la sposa, a dirigere delle officine ch'egli possiede nella Lunigiana. L'Ingegnere accetta con entusiasmo. Sabina sarà dunque separata da sua figlia, la quale se n'andrà senza un rimpianto, senza una lagrima, senza una parola dolce per quella povera mamma che à fatto per lei delle cose così straordinarie ed à persino arrischiato, con un falso, di essere messa in prigione. Dovrà, povera Sabina, consolarsi con la vecchia madre, accontentarsi di vivere sola con lei... Ma la vecchia madre muore, lì, sotto i suoi occhi, su una poltrona, uccisa dall'arietta frizzante che spira dalle cime nevose dell'Alpi!

Questa, se non lo sapete, è *La course du Flambeau* di Paolo Hervieu.

***

Arrivavo a Parigi, nell'Aprile scorso, il giorno susseguente alla prima rappresentazione di questa commedia. I giornali, grandi e piccini, erano pieni di inni, e dichiaravano che il successo era stato enorme. Tutti i critici, dai più illustri ai più ignoti, cantavano in tutti i toni le lodi dell'autore e del lavoro. Ricordo una frase di Catulle Mendès: " C'est presque un chef-d'œuvre! „ Potete immaginare se corsi subito a procurarmi un posto al *Vaudeville* per la sera istessa, in cui si dava la seconda rappresentazione.

La sala era piena, non pienissima. Ma per chi sa che a Parigi i teatri sono sempre affollati, poi che il sistema è di affollarli ad ogni costo — anzi, ad ogni *nessun costo* — per gran parte degli spettatori tal folla non era un indizio di successo; e quello cui io assistetti, in Italia lo si sarebbe chiamato un esito di stima. Con questa differenza:

che quei pochi battimani a fine d'atto, in Italia sarebbero partiti da spettatori paganti e sinceri, o da *portoghesi* ingenui e riconoscenti: là, era la *claque*, organizzata, esercitante metodicamente il suo mestiere come in ogni teatro parigino. Perchè il vero pubblico non applaude. Esso lascia questa cura alla *claque*. Ma non fischia, neppure. Talchè alla prima recita di una commedia non si capisce mai se è un successo od un fiasco. È il numero delle repliche che lo rivela, e che consacra l'esito del lavoro. *La course du Flambeau* ne ebbe, credo, una trentina; come sarebbe a dire un pajo in una grande città d' Italia.

E fu giustizia. Commedia più falsa, più illogica, più artificiosa, mi accadde raramente di udire. Ve n'ò narrata la favola quando più esattamente mi fu possibile. Ve l'ò narrata, forse, da nemico, mettendone in luce le incongruenze, le illogicità, gli artifici; ma da nemico leale, senza omettere particolari o episodii, che valessero a renderla più accettabile, o meglio giustificato il suo svolgimento. Nè è da credersi che la forma sia così squisitamente raffinata, in questa commedia, o il dialogo contenga tali bellezze, tale profondità di pensiero, tanta finezza di osservazioni originali ed argute, da far dimenticare e perdonare la povertà e la falsità della trama. Quanto alla tesi, alla famosa tesi, vorrei discuterne, se la *Rivista* potesse concedermi uno spazio maggiore. La *Corsa della fiaccola* simboleggiava la vita. Il giovine efebo l'accendeva all' altare di Prometeo, e accesa la trasmetteva ad un compagno, che la passava ad un terzo, e così via, fino all' ultimo efebo del circolo. Nessuno si volgeva a guardare dietro di sè e si preoccupava del compagno che gli aveva trasmessa la fiaccola; unica preoccupazione di ognuno era di trasmetterla, alla sua volta, al compagno seguente. La natura, la vita, l'umanità, lavorano soltanto per il futuro. L'amor figliale è un sentimento poco profondo perchè inutile. Quello che è necessario all' umanità è l'amor materno e paterno perchè senza di esso la razza si spegnerebbe....

Cose bellissime per i poeti. Ma un filosofo moderno, un psicologo dei giorni nostri, può esserne ancora sedotto, e può, seriamente, credere di darne una dimostrazione mettendo in iscena i casi straordinari della signora De Fontenais, di Sabina e di Maria Giovanna? E senza essere nè cinici, nè scettici, nè schernitori dei più sacri sentimenti umani, non si potrebbe chiedere a Paolo Hervieu, se non creda che cinquanta su cento dei bimbi — in Francia specialmente — non vengano al mondo malgrado il desiderio, ne' genitori, di metterceli, ma, semplicemente, come il frutto naturale di un attimo di godimento e d'oblio, ed ahi troppo spesso non desiderati, non au-

guratamente salutati quali perpetuatori della razza?... E i tanti e tanti e tanti figli che si sacrificano per i padri? Gli efebi non si volgevano indietro. Ma gli umani dell'oggi? C'è sentimento più profondo e più radicato dell'amor figliale? Non è nella natura? È un prodotto dell'educazione, della civiltà, dei costumi? Forse. Dobbiamo supporlo se osserviamo i passeri od i gatti. Ma il fatto è che in oggi esiste, ed esiste da secoli, e la Storia è piena di esempii sublimi di amor figliale.... Inutile amore, viene a dirci il signor Hervieu, poi che non serve a perpetuare la razza. Ma una razza perpetuata da simili figlioli non compirà grandi gesta, per certo, e sarà in breve così degenere da augurar che si spenga. — Povera tesi, dunque, e falsa, ed antica, e non più degna di essere trattata da un pensatore e da un artista moderno. Ben altri problemi psicologici e sociali agitano l'umanità, ben altre battaglie son da combattere, da chi sa, nel libro e sul teatro!

***

La premessa — poichè tutto quanto dissi fin quì non è che premessa, per quanto lunga — è finita, e vengo alle conclusioni.

Le conclusioni son queste: di una brutta commedia, la critica parigina disse tutto il bene possibile ed immaginabile. In buona od in mala fede? In buona fede, senza alcun dubbio, ma una buona fede che deriva da un sistema, da un partito preso. Leggete i giornali, tutti i giornali di Parigi, dopo le prime rappresentazioni. Salvo qualche rara, troppo rara eccezione, l'opera rappresentata, di qualunque genere sia, è sempre bellissima: qualche volta, come *La Course du Flambeau* " est presque un chef-d'œuvre „; e il successo è sempre completo, entusiastico.

È una parola d'ordine? È smania di protezionismo? È mutuo incensamento? È patriottismo? È incoraggiamento pei giovani? È rispetto per gli arrivati? È paura dei potenti?.... Ma, sopratutto, è un bene od un male?

Il rispondere, o il discutere, almeno, su quest'ultima domanda, credo sarebbe molto interessante. Ma mi porterebbe troppo in lungo, e, d'altronde, non è lo scopo di queste chiacchiere estive, se pur le chiacchiere possono avere uno scopo. Lo farò forse un'altra volta: e nella discussione trascinerò l'amico carissimo Roberto Bracco, il più ottimista, il più indulgente, il più equanime dei critici italiani. Poi che è appunto ai critici italiani ch'io dedico questa chiacchierata.

Voi, o critici — e altri già prima di me l'à notato in queste pagine — siete tutto l'opposto dei vostri confratelli francesi. Voi, quando

potete accoppare un autore, ci prendete un gusto matto. E anche quando lodate, quante restrizioni, quante obbiezioni, quante limitazioni, quanti *se* e quanti *ma*! Salvo rare eccezioni, ben inteso, voi andate in teatro sempre mal disposti verso l'autore, sempre mal preparati verso l'opera, sempre diffidenti verso entrambi. E il giorno dopo, a leggervi... è una pena.

Ora io mi domando: non si potrebbe tenersi nel giusto mezzo? Esagerar nel bene è un errore, senza dubbio: una critica troppo e sistematicamente ottimista è dannosa alla letteratura del suo paese; ma una critica troppo e sistematicamente acerba, abbondante nel biasimare, meticolosa nel lodare, è dannosa del pari. Vediamo i risultamenti. Il pessimismo e il rigorismo italiano non ànno migliorato di molto — mi pare — la produzione drammatica tra noi. L'ottimismo dei francesi, la continua doratura della pillola cui si è dedicata la critica parigina, fanno sì che il teatro in Francia sia, commercialmente parlando, una miniera inesauribile per gli autori e per gli artisti. Or io non dico che una commedia sia buona e bella in proporzione dei guadagni che procura al suo autore. Ma, insomma, non si vive soltanto di gloria. Se un autore me lo accoppate la prima sera, e dite sì male dell'opera sua che essa debba lasciar tosto il cartello, egli dovrà mutar mestiere, o tornar a lavorare affrettatamente e, per conseguenza, mediocremente o malamente addirittura.

La verità è questa: i nostri vicini d'oltr' Alpe "si tengono su". Noi, invece, facciamo a "buttarci giù," con una voluttà e con un accanimento da barbari. Quelli lavorano, si arricchiscono, *esportano* in tutto il mondo. Noi ci disamoriamo, viviamo di briciole, ed *importiamo*. Quelli non vogliono saper nulla di ciò che si fa fuor di Parigi; noi corriamo dietro a tutti i palloni gonfiati che van nelle nubi. Quelli, a furia di proteggersi e di non curarsi degli altri, rimangono ignoranti come ciuchi; noi sappiamo di tutto, conosciamo tutte le letterature, e.... moriamo di fame.

Ripeto: non si potrebbe, noi, essere più saggi, e stare nel mezzo?

*
* *

Ripensavo a queste cose, or fa qualche giorno, leggendo nei giornali francesi le necrologie di Paul Alexis, un letterato di gran talento, e autore drammatico di poca fortuna. Di lui rimarrà quel *Monsieur Betsy* che è un capolavoro di satira atroce di certi costumi moderni. Ebbene, i giornali sullodati facevano l'elenco delle sue opere, e ci mettevano "*La Provinciale*", la quale commedia, voi lo sapete, altro

non è se non la traduzione pura e semplice dei *Tristi Amori*: traduzione, notate, a cui collaborò (se pur non la fece interamente) lo stesso Giacosa. Paul Alexis ci mise il titolo, di suo, un titolo che non dice nulla, e che non à significato. Ma a tal patto soltanto *La Provinciale* fu accettata or fa qualche anno da un teatro di Parigi: che fosse annunciata così: " pièce en trois actes de MM. Paul Alexis et G. Giacosa ". Il nome del traduttore scritto prima di quello dell'autore! E ci furono dei critici, allora, che parlarono unicamente di Paul Alexis, guardandosi bene dal nominare il Giacosa e dal dire che si trattava di una traduzione di commedia italiana. Non è tutto: pare che, in qualche città di provincia, ove la commedia fu rappresentata dopo Parigi, il nome del Giacosa sia scomparso dal manifesto. Come se da noi si annunciasse, per esempio, *Fedora* di Vittorio Bersezio, o la nostra critica desse lode a Ferdinando Martini per la " sua " *Douloureuse*.

È il sistema. Ibsen, Hauptmann, Bjœrnson, Tolstoi, l'ànno recitato i dilettanti, a Parigi, o delle piccole Società di giovani letterati, in piccoli teatri chiusi. L'Antoine, soltanto, e Sarah Bernhardt, che son padroni in casa loro, ànno fatto qualche strappo alla regola, e l'uno mise in scena *L'anitra selvaggia* e *Il vetturale Henschel*, l'altra *Magda*. Ma son rare eccezioni, e lasciano il tempo che trovano.

È il sistema. Recate ad un capocomico nostro la più vacua e melensa scipitaggine nordica: purchè sia nebulosa e... nojosa, ve la mette in iscena con tre prove.

— È la vostra forza, questo esclusivismo — dicevo una volta ad un giovine letterato francese.

— No, mi rispose, *c' est notre faiblesse*!

Ma era giovane, e non ancora arrivato. Lasciatelo arrivare, e muterà d' opinione!

Agosto 1901.

Marco Praga.

I nemici del teatro di prosa in Italia

IL CAPOCOMICATO

III.

Tutti coloro — e non sono molti ed autorevoli, purtroppo! — che dedicano il loro tempo e il loro studio alle vicende del teatro di prosa in Italia, dalla sua origine ad oggi, non mi pare abbiano messo, come si dice clinicamente, il dito sulla piaga, per assodare con senso di realtà, le vere ragioni per le quali esso vive o vivacchia la vita disordinata in cui lo si vede o agitarsi o languire o avvilirsi. Gli studiosi pensano al suo spirito e poco si curano del corpo. Eppure è risaputo che senza il giovenaliano « Mens sana in corpore sano » è impossibile pensare ad un ideale di perfezione umana. Il teatro, per così dire, è ammalato nel corpo che si logora ogni giorno di più, che in ogni ora che passa perde di freschezza e ricorre a dei trucchi per apparire il meno deforme che sia possibile sulla scena del mondo; cerco di spiegarmi.

Le indagini circa la cosidetta decadenza del teatro in Italia sono, ripeto, d' indole spirituale. Si dice e torna a dire, con retorica asseveranza, che il difetto d' indirizzo abbia ridotta la scena di prosa nostra una irriconoscibile natura artistica. Ogni manifestazione di arte straniera trova in essa o una imitazione servile o una ospitalità incondizionata. Così si è visto che la schietta italianità della scena, cioè la suprema fra le ragioni d' arte a teatro, la riproduzione della vita illuminata dal genio dell' artista riproduttore, è stata sopraffatta dal contendersi il primato di tante forme imposte opportunamente dalla moda: il classicismo si fa vittima del romanticismo; il romanticismo si fa accoppare dal verismo; il verismo si fa marciare in lizza coi suoi affini e consanguinei che sono il naturalismo, il realismo e... nientemeno... anche il sensismo e l' impressionismo. Come se tutto ciò non bastasse, si dà la stura ai simboli

e a tante altre cose di questo genere, veramente non troppo liete, e si discorre a lungo e a largo, percorrendo con la calorosa fantasia chilometri e chilometri, dilagando in chiacchiere che vorrebbero essere salutari dibattiti, e sempre allontanandosi dalla vera fonte inesauribile d'ogni ispirazione, che è la natura, sempre piena di colori, sempre varia, sempre piena di vivida luce! La mancanza d' indirizzo a teatro è un indirizzo saldo, salutare, eterno, poichè la natura a cui si deve attingere per alimentare la scena, non ha programmi. Essa ha mille e mille varie manifestazioni che possono alimentare milioni e milioni di ragioni d' arte, e tutte animate, tutte sensate, tutte logiche, tutte ben delineate e definite. Gli è che pochi sanno navigare con sicura mèta in tanto oceano d' aria e di salute, ma anche i pochi che riescono a dominare l' infido elemento potrebbero bastare a dar vita al piccolo mondo del teatro, quando materialmente se ne rendesse ben saldo l' organismo. E si discute in questo senso, da dotti con illusione, da indotti con caparbietà mulesca, e si corre da un capo all' altro delle forme d' arte, e si attribuisce alla loro inconsistenza quei tanti periodi o forti o deboli che avrebbero portata la vita o la morte al teatro in Italia. Da oltre un secolo, a piccole tappe, si percorre questa via. Ogni tanto un letterato, un critico, un autore... non più in attività di servizio, si sveglia con l' idea della decadenza del teatro, e giù quattro colpi di penna per compatire o demolire... una vera arbitraria azione distruggitrice!

Storicamente, e possiamo con calma e larga discussione dimostrarlo, il teatro italiano, da quando, prima di altri teatri, ha cominciato a delineare i suoi connotati di vita, non è mai decaduto. Ha sempre lottato contro tutte le ignavie del suo luogo d' origine, ma nel faticoso cammino ha sempre segnato un progresso, lento ma costante ed evidente. Durante i parecchi secoli nei quali le rappresentazioni sacre hanno avuto il loro imperio, nelle rappresentazioni sacre istesse si è avuta una mente organizzatrice che ha pensato ed attuato uno spettacolo su tracce incancellabili, cioè fissando il dialogo e separando le scene, sul modello dei latini, imitatori saggi dei greci immortali. La forza dei comici improvvisi avrebbe potuto arrestare ogni facoltà concettiva negli autori; eppure abbiamo avuto il '500 che non poco è servito anche ad alimentare la produzione teatrale di parecchie altre nazioni. I comici della commedia dell' arte, progrediti su quelli delle recite improvvisate, mentre con incoscienza preziosa si facevano la fonte d' osservazione di avveduti commediografi di Francia, operavano contro le sorti del teatro della propria

patria. La loro recitazione franca, libera, spensierata piaceva, ma non lasciava tracce, nè apriva vie degne di essere percorse. Carlo Goldoni ha pure avuto dei precursori di genio, ma nessuno di questi ebbe prima del grande commediografo veneziano, forza per muovere in guerra e alle rappresentazioni *a soggetto* e alle maschere. Con la seconda metà del secolo XVIII, il teatro italiano mentre esce dal suo stato di geniale zingarismo, si trova di fronte ad ostacoli ben più gravi perchè, come appresso vedremo, di natura diametralmente opposta a quelli creati dai comici della commedia dell' arte, allo sviluppo graduale del teatro italiano. I primi ostacoli traevano origine da un disordine senza lucro: gli altri, che si perpetuano fino ai nostri giorni, basano la loro essenza sul lucro famelico, smisurato, strozzinesco.

La riforma goldoniana provocò per reazione interessata il primo « capocomicato » ingordo e senza scopo d' arte. L' eroe assuntore di questa bella impresa è certo Giuseppe Lapy, il quale, protetto da quel gruppo di letterati, ma commediografi mancati, che avversò crudelmente ed ostinatamente l' opera feconda e geniale di Carlo Goldoni, introdusse nel repertorio della sua compagnia le traduzioni e riduzioni di tutti i drammi e drammacci, commedie e farse, così di Francia che di Spagna, di Germania, ecc.

Primi protettori di questa importazione, tra gli altri, sono da ricordare i fratelli Gaspare e Carlo Gozzi... onore alla loro memoria! La guerra feroce abbattè ma non vinse il Goldoni, il quale, come ben sapete, fu costretto ad emigrare in Francia, e fare lì per conto di un Re, quello che avrebbe potuto fare in Italia a vantaggio del teatro della patria sua. Ma Goldoni non si poteva vincere, quindi vi potettero essere, nel suo cammino ascensionale, delle acri contrarietà, non mai dei decadimenti. L' artista era troppo innamorato dell' arte sua: la sua vena troppo gonfia; la sua natura troppo aperta alle sensazioni della vita: quali Gozzi, quali Baretti, quali Albergati, uniti insieme, dunque, potevano essiccare quella fonte purissima di bene fecondo?

Solo Goldoni, nonostante Guglielmo Shakespeare e il gloriosissimo secolo XVII del teatro francese, poteva bastare a noi per vieppiù rendere salde le basi gettate per costruire un teatro italico degno di gareggiare con quelli già fiorenti di altre nazioni, specie di Francia e di Spagna, ma sorse Alfieri, notevole anch' esso per la sua copiosa, impetuosa, libera, vibrante, scaldante produzione tragica. Poteva meglio di così il teatro italiano, col chiudersi del XVIII secolo,

iniziare, non la sua vitalità concreta, ma la tradizione della concreta sua vitalità ? E all' ombra di questa tradizione, e con l'avvento nell'agone dell' arte di altri ingegni, non pochi, non infecondi e pur geniali, tra cui il Sògrati, il Giraud, nel primo trentennio del secolo XIX, il teatro d' Italia ha svolto sulla sua scena un' azione unicamente e gloriosamente italiana. Trent'anni di lotte epiche, ma coronate da una complessiva vittoria che lo scorrere dei secoli non potrà offuscare.

Un trentennio che ricorda le prove di Foscolo, con l'*Ajace* a Milano nel 1811, auspice fortunato, ma non convinto, il capocomico Fabbrichesi ; e di Pellico, con *Francesca da Rimini*, pure a Milano, nel 1818, auspice il fortunatissimo capocomico Domeniconi!

Dal 1830 cominciano le proverbiali dolenti note, che traggono la loro origine dall' inquinamento commerciale a cui si volle sottoporre il teatro: inquinamento al quale si sono dovuti, e si debbono, i periodi di arresto o di svisamento della produzione italiana, la quale, per queste umili ragioni, non è decaduta mai, ma attraverso ad ogni lotta, ha segnato sempre un miglioramento così nel contenuto che nella forma, e mai i tempi le sono passati accanto senza ch' essa non se ne fosse intimamente e pienamente imbevuta, e non avesse dimostrato lucidamente di essersene mostrata e conservata degna. Il rapido esame cui ora do luogo servirà a provare l' affermazione, perchè non sembri arbitraria od infondata.

Il periodo che va dal 1830 al 1850 circa, è stato dominato dalla riforma della recitazione, della quale fu apostolo glorioso Gustavo Modena; ma in questo secondo trentennio del secolo ora morto, quale posto è stato fatto alla produzione italiana ? L' imperio del Modena quale incoraggiamento e quale sviluppo le ha dato ? Sul mercato artistico d' Italia, in quel tempo, fu versata a biblioteche intere la produzione straniera, che si poteva tradurre, adattare liberamente alle nostre compagnie d'allora, senza che il rispettivo capocomico fosse tenuto a compiere un qualsiasi sacrificio pecuniario per acquistarne. La produzione nostra, nonostante sorgesse da energie che rispondevano ai nomi venerati dei Niccolini, dei Carlo Marenco, dei Paolo Giacometti, dei Teobaldo Cicconi, dei Davide Chiossone, dei Roti e di tanti altri, non meno memorabili, solo perchè costava un tanto quanto bastasse a compensare il produttore, giustamente e modestamente, fu accantonata, anzi sopraffatta, anche da compagnie straniere addirittura risiedenti stabilmente tra noi, e solo vi si ricorse quando, nel 1848, di essa si potè scegliere quella che con-

tenesse delle pagine patriottiche o addirittura degli incitamenti al patriottismo. Servì di mezzo, perchè, anche tra le schioppettate, l' avidità capocomicale italiana, volle dare, in complesso, la prova brutale della sua rapacità dannosa. Il dualismo tra autore ed attore investito delle funzioni di capocomico, portroppo!, risale al periodo in cui fu signore assoluto della scena, Gustavo Modena, nonostante la gloriosa esistenza dei De Marini, dei Luigi Vestri, dei Morelli e di tanti altri colossali attori. Gustavo Modena, senza essere interprete di Shakespeare, considerò l'autore italiano come un inciampo alla produttività del capocomicato. Per lui non v' erano che drammi francesi tra rivoluzionari, militari e sensazionali, non v' era che la comicità di Scribe, e fu grazia sovrana se, oltre che di Dante, che egli divinizzava, a quanto affermano i suoi biografi, da Bonazzi a Panzacchi, persino nel trucco, si ricordasse di Vittorio Alfieri, di Carlo Goldoni, e di qualche suo coetaneo.

Quale la ragione di questa avversione alla produzione italiana in un uomo, come il Modena, italianissimo d' intelletto e di cuore? C' è chi vuol trovarla nell' equilibrio finanziario del suo capocomicato. Tra la produzione straniera — si osserva — che non gli costava nulla e quella italiana che gli sarebbe costata del danaro ben sonante, egli preferì la prima. Sarà, ma a me sembra una ben misera osservazione giustificativa, la quale, d' altronde, entra nell' ordine dimostrativo del nostro assunto, che, cioè, il capocomicato nientemeno che di Gustavo Modena, è stato di vero e proprio danno alla produzione, cioè alla parte più viva ed importante del teatro italiano, e quindi non posso non tenerne conto e, naturalmente, per non ammetterla affatto. Come se il periodo non segnasse abbastanza il suo fasto negativo, presso al suo termine si bolla addirittura.

Gustavo Modena, e con lui Alemanno Morelli e Luigi Vestri, rimandano a Paolo Ferrari il suo immortale capolavoro: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*. Si dice che il Modena ne ammettesse il valore, ma che temesse pel risultato finanziario. Notiamo che un capocomico, che innanzi tutto pone la ragione dell' incasso, e così si pensa dalla generalità dei capicomici, non si lascia sfuggire un capolavoro, non fosse per altro che per crederlo solo capace di riempire la tradizionale cassetta.

Ciò logicamente premesso, dobbiamo concludere che il glorioso riformatore della recitazione italica, o non lesse il capolavoro di Paolo Ferrari, o lo lesse e non seppe scoprirlo. Tra le due ipotesi, io sono inclinato ad ammettere la prima, e pel semplice fatto, che, dato il preconcetto nel Modena, di non curarsi della produzione dei

suoi tempi, e tanto meno di quella dei suoi giovani contemporanei, il copione dell'esordiente modenese gli dovette procurare il solo fastidio di prenderlo e rimandarlo accompagnato da una lettera di rifiuto. Nel 1852 l'Accademia dei Fidenti, com'è noto, diretta dal Berti, rappresenta il *Goldoni* del Ferrari, e dopo la strepitosa vittoria, quelli stessi che l'avevano rifiutato, vollero rappresentarlo. Questi illustri resipiscenti si chiamano Alemanno Morelli e Luigi Vestri: e dire che uno di loro, mi pare il Vestri, per giustificare il rifiuto aveva detto ch'egli non avrebbe mai rappresentata una commedia che avesse sferzata, nella sua collana fiorita di pettegolezzi, la vita del palcoscenico! Modena tacque: volle così essere crudelmente coerente! Se non che il *Goldoni*, per opera prima di Achille Maieroni, poscia di Cesare Dondini, corse rapidamente per le maggiori città italiane, e rese quei quattrini che sono la mèta unica di ogni ragione capocomicale, e mediante la quale, e non altrimenti, nel teatro italiano si giudica del valore delle cose e delle persone!

Nel *Goldoni* è simboleggiato il tipo del capocomico italiano del secondo quarto del secolo XIX, sotto vesti settecentesche. Medebach con la sua inconscienza, con la sua avarizia, con la restrizione miserrima delle idee, compendia, se non tutta, una gran parte della vita capocomicale dal 1830 al 1850. Nato il capolavoro, le trombe della critica perpetrarono il primo errore. Salutarono l'apparizione del *Goldoni* come la rivelazione del germe del teatro italiano, e non come la liberazione di esso da un ventennio di bassi interessi teatrali protetti dai capicomici allora imperanti.

Quei Medebach, quando la produzione straniera cominciava o a mancare o a costare, non si lasciarono sfuggire l'occasione offerta loro dall'Accademia dei Fidenti, e ammisero, bontà loro, ch'era possibile che risorgesse quella produzione italiana ch'essi stessi avevano combattuta ed abbandonata per fini tutt'altro che confessabili. Quale sviluppo, dunque, avrebbe avuto la scena di prosa nostra, se dal '30 al '48 o '50, non si fosse svolto il pessimo periodo che abbiamo ricordato, e che va segnato a caratteri vivi di protesta nella storia del teatro italiano?

Quel periodo, che dev'essere chiamato di forza maggiore, pel bando dato alla produzione italica, nonostante l'esistenza di produttori insigni, fu chiamato di decadenza. Ma di quale decadenza vogliamo parlare, se esiste tutto un teatro di quel nefasto periodo, che si è conosciuto e non disapprovato, oltre venticinque anni dopo? La decadenza è segnata dalla mancanza assoluta della forza creatrice e non dalla vandalica imposizione abolitiva. Questo è chiaro. Paolo Fer-

rari, dunque, porta il soffio della riscossa e rinnova la vita del nostro teatro: attorno a lui sono ingegni fosforescenti che producono e sono tenuti in buona considerazione. Ne cito uno fra tutti, il Gherardi Del Testa, visto che questo mio articolo non deve assumere le proporzioni di una monografia, ma è scritto soltanto per dimostrare con dati di fatto, che la responsabilità degli ostacoli, e persino degli arresti, opposti al progredire del teatro, circa la coesione di tempo e circa la quantità, poichè la progressione della qualità non è mancata mai, deve farsi risalire ai legittimi eredi di quel Giuseppe Lapy, che è passato alla storia come il primo capocomico italiano che abbia fatto del teatro il mercimonio più nauseante e più servile.

Il Ferrari dà il suo nome ad un lungo periodo del teatro, e dal 1852 andiamo, malgrado le bizzarrie della critica autorevole, oltre il '60 di parecchi anni, fino a quando Achille Torelli dà il nome suo ad altro periodo, più breve ma non meno felice. I capicomici, bontà loro sempre, che allora si chiamavano, parlo dei maggiori, Alemanno Morelli e Luigi Bellotti-Bon, tra la produzione francese, che cominciava a costare, e quella italiana, che non mancava e che piaceva di più, anche per ragioni di simpatia, scaturenti dalle limpide entusiastiche fonti del risorgimento patrio, si davano l'aria di protettori ed incoraggiatori del teatro italiano. Attorno a Bellotti-Bon così si videro, oltre il Ferrari e il Torelli, altri valorosi non meno acclamati autori, fino all' apparizione di quello sfolgorantissimo astro, sintesi mirabile di arte moderna, che fu Pietro Cossa, del cui nome un altro lungo periodo si è nutrito e glorificato. Ma, mentre questo crescendo si manifestava e la produzione si allargava e rinvigoriva, gli stessi capicomici, un po' per lotte intestine, un po' perchè raccoglievano le tempeste di quell'improvvido vento che avevano seminato per darsi il nome d' innovatori, nome non seguìto da prove, volsero lo sguardo verso quei prodotti antibî della fantasia comica, che a Parigi sono distinti nel teatro col nome di *pochades*. D'allora, con aumento raccapricciante, se ne sono infestate tutte le nostre compagnie, senza pensare che nel loro luogo d'origine, quei prodotti, hanno *ambienti* speciali in cui si sviluppano per deliziare quella parte di pubblico, anch' essa speciale, che ne comprende l'esistenza. Un nuovo secondo trentennio del 1800 pareva che dovesse padroneggiare la scena nostra, ma con Giuseppe Giacosa, già provato alle lotte della scena, e con Giacinto Gallina, già glorioso, è stato meno difficile opporre una resistenza alla marea montante del *pochadismo*. Ora, attorno a Giuseppe Giacosa, sono valori illustri, e si chiamano

Marco Praga, Gerolamo Rovetta, Roberto Bracco, gli Antona-Traversi, ed altri, ed altri, lavoratori assidui, tenaci, che sono in possesso di forza per combattere e d'ingegno per resistere alla lotta, se lotta ancora si dovrà dagli autori impegnare contro i capicomici.

La critica non è di questo avviso. Salvo rare eccezioni coscienti, essa continua a volere in ogni lavoro un capolavoro. Non è bastato, e non basta, in Italia, che un autore italiano dia un teatro che consti di lavori ottimi, buoni e mediocri, e, qualche volta, anche di un capolavoro. No. Il teatro di Tizio conta venti commedie? Ebbene, o debbono essere venti capolavori o quel teatro non esiste! È un assurdo che nessun critico autorevole d'altra nazione ha mai chiesto all'autore più in voga del suo paese! Il teatro di Alessandro Dumas fils, che è tutto squisito, è tutto affascinante, conta esso forse più di due capolavori autentici: *Demi-monde* e *Une Visite de noces?* In quello di Augier, di Sardou, che compongono delle mole solide, per quantità e qualità, che cosa si è potuto trovare che potessero sfidare le ingiurie di tutti i tempi, se non i *Giboyer* e i *Rabagas?* Anche in Italia, più o meno, ogni autore ha dato il suo capolavoro, oltre il Goldoni e l'Alfieri, che, come i Molière, i Racine e i Corneille, sono riusciti a darne più di uno. La mancanza d'indirizzo, o qualche volta di coltura, nella critica trascina alle sorprese più tipiche, per le quali ora un vento favorevole fa correre per tutti gli orecchi che il teatro è nato, ed ora un altro, facile come il primo, reca ai medesimi orecchi nostri, la luttuosa notizia che il teatro italiano è morto. Nè più nè meno, secondo le chiacchiere da caffè e da camerini di capicomici sentenziano!

E questa critica dimentica spesso, e per opera di molti, la sua ragion d'essere. Dimentica che il suo ufficio alto ed utile sta tutto nell' esame obbiettivo dell' opera offerta al suo giudizio. Ippolito Taine, al suo apparire, irrompe sul pensiero e sul gusto del mondo latino, con la possanza del suo pensiero e del suo gusto, e reca benefizio; ma pure l' esperienza degli studii e della vita gli suggeriscono e lo convincono che non sempre le ragioni del proprio gusto possono trovare eco benevola nelle moltitudini progredite, e che la forza d' un pensiero solitario può ben rispettare le finalità d' una collettività pensante. L' esperienza, la coltura, ecco di che deve nutrirsi la critica; ma in Italia, ogni studentello od ogni sfaccendato, sente come rodersi dentro per procurarsi una *tessera*, che lo metta in grado di recarsi a teatro *gratis* e pronunziare il proprio giudizio, magari sulle ragioni estetiche dell'opera di Guglielmo Shakespeare... poverini così giovani e già così... bestie! De Sanctis nostro, quando

c' insegnava che miglior ufficio critico è quello di ricostruire un' opera e di esaminarla, mettendoci dal punto di vista donde l'ha guardata il suo produttore, non voleva che avessimo compreso che a noi rimaneva integro il diritto di dire ad un autore: « quest'opera che tu hai plasmata così, doveva essere un' altra ». Ed allora, per quanto pedestre, la risposta dell' autore non può essere che questa: « Si? E allora, scrivila tu! »

Il capocomicato, in Italia, si sostituisce a ciò che nelle altre nazioni è chiamato ed è direzione teatrale. Dietro queste o è la vigilanza di Stato, o è una società cospicua che ne regola le funzioni. Le autonomie di genere capocomicale, all' estero, sono rarissime e rappresentano delle vere ed utili ribellioni alle accademie imperanti. A Parigi, fonte d' ogni paragone propizio in fatto di teatro, una società vi dà il benefico *Vaudeville*, che forma attori illustri e dà agio a più autori di espandersi; e una ribellione a tutto ciò che sa di accademico, vi dà un Antoine che introduce nel « cervello del mondo » una recitazione vera che invano si attendeva da artisti francesi, e una fiorita d' autori modernissimi, forti, audaci, che va da Francesco Curel a Eugenio Brieux! L' autonomia del capocomicato in Italia procede, dalla sua origine ai giorni nostri, a ritroso con quanto sia necessario d' impiego di forze morali e materiali per proteggere lo sviluppo dell' arte paesana. Tale autonomia non ha poi giovato sempre agli stessi suoi sacerdoti sfruttatori dell' arte. Essa ne ha arricchiti pochissimi, quelli cioè, che in tempo, come un giuocatore freddo ed avveduto, dopo alcune partite forti e favorevoli, si son ritirati a godere il... meritato alloro!

La maggioranza dei capicomici è finanziariamente dissestata, perchè è fonte e vittima, allo stesso tempo, d' un disordine amministrativo addirittura pietoso. Così, oggi, la maggior questione che si agita a teatro è la economica. Gli accenni alla organizzazione d'una famiglia d' artisti drammatici, in altri termini, ogni tentativo di un'organizzazione economica di questa famiglia, è soffocato da coloro che intendono di avvilirla maggiormente pei loro fini interessati. Date un reggimento di vita ben tutelata agli artisti e voi abolite di fatto gli agenti teatrali, combattete gli intrighi e i loschi accordi esistenti tra importatori e impresari teatrali; tra questi e agenti; togliete ogni base all' affarismo imperante impunemente e spavaldamente. L' impresa, dunque, d' una organizzazione non è facile perchè è terribilmente combattuta. Allo stato delle cose una impresa capocomicale è fatta di donne, d' uomini, di scenarii, di attrezzeria,

di cartelloni adescanti, e di parecchie altre cose poco a queste dissimili, non d'arte: proprio il contrario di quello che dovrebbe essere: una funzione amministrativa vigile, protettrice e garante della libera esplicazione delle facoltà artistiche.

Il capocomicato, salvo rare eccezioni non sempre coscienti, è inteso come scopo di lucro col mezzo del teatro. Quale senso d'arte in tutto questo? Un capocomico primario, udite, così definisce il suo disegno, quando si accinge a comporre la sua compagnia: a) le migliori novità del giorno (quali, di chi, di che genere? — Niun lo sa, nè pur lui!); b) i primi ruoli scelti tra i nomi più in voga nell'arte; c) cinque o sei belle ragazze ben vestite; d) alcuni commessi di negozi smessi, perchè scaldati dalla fiamma del dolce... far niente; e) uno scenario e un vestiario di lusso inconsiderato, e quindi, in difetto di gusto e di decoro rispondente all'armonia della preparazione scenica. Tutto falso, come vedete: dal concetto informatore dell'impresa a quello esplicativo; e su questa duplice falsità si poggia l'avido scopo di lucro del capocomico, che intende di arricchire. Quindi, per recarsi in un teatro chiede somme favolose che ottiene. Naturalmente, queste somme deve sborsarle il pubblico, quindi si ha il rincaro dei prezzi dei biglietti, che per forza pone nella condizione di chiudere le porte ai meno abbienti. E i giovani che non possono disporre di quattrini sufficienti per penetrarvi, si procurano la *tessera*, della quale ho parlato poco fa, e vi entrano lo stesso. Per modo che si può giurare che di un teatro pieno, la metà è composta di critici che vi affluisce *gratis*. Ma esaminiamo un po' la compagnia così come l'ha composta il capocomico primario: 1°) le migliori novità del giorno di marca forestiera a preferenza. La compagnia può avere attitudini per recitare *Otello* o il *Viaggio per cercar moglie*, vado agli estremi della gamma artistica, come si vede, ma forse non ne ha per eseguire una ginnastica da circo equestre. Che monta? La ginnastica da circo equestre è in una commedia rappresentata per 2891 sere al *Palais Royal* di Parigi, quindi deve eseguirsi anche dalla mia compagnia. E così avviene. A Parigi, al *Palais*, quella ginnastica è eseguita forse da... ginnasti scritturati a bella posta: in Italia si fa di meglio: essa è *interpretata* dalle nostre prime donne. La « somma sapienza » è prerogativa suprema del « capocomicato » in Italia... ma, continuiamo nell'esame. — 2°) I primi *ruoli* riempiti dai nomi più in voga nell'arte: ciò deve accadere, malgrado tutto. Ma la prima attrice ha attitudini comiche, è alta mezzo metro e pochi centimetri; il primo attore ha un torace da corazziere e una voce baritonale da fare riandare con il pensiero

alla buon' anima del Vedova, il « più gran tiranno dell'arte dopo Dio », come dunque si può armonizzare fisicamente e vocalmente con quella povera rachitica della prima attrice? « Che importa?... Sono due notorietà e... il pubblico non vuol sapere altro » — sentenzia la « somma sapienza » e così va fatto. — 3°) Le cinque o sei ragazze non sanno leggere nè scrivere, non hanno mai sentito parlare di arte, che cosa potranno fare esse? Il capocomico primario interviene e vi dice: « Serviranno di decorazione... e poi i signori delle poltrone vogliono trovare qualcosa che li alletti... vestite bene... vedrete la figura che fanno.... » E bisogna notare che a ciascuna di quelle cinque o sei artiste, non dà che quattro o cinque lire al giorno... quelle poverette o debbono morire di fame, date le spese che debbono sostenere, specialmente per vestir bene e per viaggiare, o debbono esercitare un' altra arte fuori del palcoscenico. Gli altri punti amo riassumerli per brevità: le decorazioni arbitrarie sono fatte per intontire, quindi sfugge ogni severa legge di gusto e di armonia. Avviene spessissimo che in un salotto entrano contemporaneamente due signore in pelliccia e due con il collo e le braccia nude... come si vede che per savia legge capocomicale, anche le stagioni e i climi possono avere una varia opinione teatrale.

A tutto questo delizioso andamento mette il suggello il capocomico primario quando esplica, allo stesso tempo, le funzioni di primattore e di direttore... Non deve esistere l'ira di Dio... altrimenti, a quest'ora, si sarebbe scatenata tutta sulla testa di quel prototipo dei nemici del teatro che è il capocomico! E il pubblico deve seguire e proteggere questi andazzi, e quando, a giusta ragione, s'intesta di non volerne più sapere, e abbandona i teatri, gli si grida la croce addosso, e lo si condanna d'incivile e di altre allegre cose. Ma, per carità, signori capicomici, inginocchiatevi innanzi a questo vero santo che è il pubblico, e ringraziatelo con le lagrime agli occhi, se ancora vi concede la grazia di assistervi e di proteggervi!

Attorno a questo capocomicato primario, già così logoro nei suoi visceri, è stretta una fitta rete d'interessi reciproci, come in parte ho già accennato, tra capocomico e agente teatrale, tra direzione di teatro e importatore di lavori stranieri d'ogni genere e d'ogni peso, tra traduttore di commedie scelto accortamente nella esigua famiglia dei critici militanti in voce di autorevoli per la forza dei giornali nei quali scrivono. S'intende che tra tutte queste persone associate misteriosamente nella triste azione, v' è qualche rara quanto ragguardevole eccezione, ma non conta nè muta faccia alla situa-

zione brutale. Il capocomico è complice dell'agente nell'imporre all'attore una propina che all'agente, novantanove volte su cento, non è dovuta: e la complicità è spiegata dal fatto, che l'agente non ha scrupolo alcuno nel mettersi a disposizione del capocomico, in quanto questi desidera che sia compiuto a danno o di colleghi o di scritturati suoi. La facilità con cui si accetta qualsiasi pessimo lavoro importato si spiega nell'interesse che ha il capocomico di accettare il contratto che gli viene offerto da un teatro di prim'ordine. E dietro quel contratto è l' insidia: l'importatore d'accordo con il dirigente, nel fare offrire il contratto, subito fanno accampare la condizione prima che è quella di rappresentare *tante novità straniere*. E la condizione cieca, vile, camorristica, è accettata supinamente dal capocomico, che altra mira non ha oltre quella dell' affare, visto che, come ho detto, esso basa la sua azione sulla funzione più prettamente e inferiormente speculativa. Principio d'arte sana e libera sarebbe quello di deferire la scelta dei lavori da rappresentare a Comitati che nulla avessero di comune con le azioni del palcoscenico. Sarebbe pur giusto che nel Comitato fossero rappresentati gli attori da persona, oltre che colta, pratica delle loro attitudini e del valor loro. Ma di queste cose si potrebbe parlare o scrivere in sede di organizzazione razionale del teatro, per toglierlo alla schiavitù presente; poichè un' organizzazione salda non renderebbe libero lo sfruttamento dei privati, ma la funzione dell'arte; e noi di questa ci dobbiamo occupare e non delle cosidette gloriose persone che d' altro non si sono preoccupate, e d' altro non si preoccupano, se non di accumulare nel nome e ai danni dell' arte. Il teatro italiano è in preda a schiavitù inconcepibile da menti sane e degne, ed incredibili dal pubblico. Vincolato è il giudizio della maggioranza dei critici militanti, sull'entità reale dei lavori stranieri, perchè detti lavori sono stati affidati per la traduzione proprio a quei critici che debbono giudicarli, che debbono formare la loro fama di valore innanzi all'arte e innanzi agli spettatori; vincolata è l'azione del capocomico, anche bene intenzionato... *rara avis*, di pensare un po'all'arte paesana, perchè un tal pensiero gli costerebbe la perdita dei lucrosi contratti, come dianzi abbiamo veduto; vincolata è l' azione degli artisti perchè le loro scritture non sono basate su elevazione di valore, ma su notorietà fittizie, procurate dai più abili, con trombe fameliche di facile o difficile accontentatura.

Tutto è vincolato: una catena infernale, volgare, delittuosa tiene stretto il vero sviluppo artistico di contenuto del teatro: e dire, oh, candore della critica sognatrice!, che con queste realtà infernali, su

cui si veste ed imbelletta, con l'anima assopita, la scena di prosa nostra, v'è chi parla, come cadendo dalle nuvole, di decadenza, di scuole critiche, di generi d'arte, e di tutto questo olezzante giardino, coperto, tra noi e da un pezzo, da sabbia, anzi da greto, e di quello giallo!

Tommaso Salvini ha provveduto, e come!, alla sua gloria d'attore, è vero, ma che cosa ha egli fatto per organizzare il teatro in Italia? Me lo perdoni, l'illustre amico, ma crede egli di aver fatto molto proteggendo autorevolmente quella *Cassa di Previdenza* fra gli artisti drammatici, che con tutti i suoi difetti, non può non essere ritenuta un'utile e buona Istituzione? E donna Adelaide Ristori, della quale ricorre, tra pochi mesi, l'80° anniversario della nascita, la quale ricorrenza dovrebbe essere solennemente festeggiata nel mondo della grande arte, che cosa ha fatto ella per l'organizzazione del teatro nostro? È sufficiente che abbia dato vita ad autori come il Giacometti e come il Del Testa? Ma è qualche cosa; se non altro all'estero, dove a preferenza ha arricchito, la magnifica artista ha fatto conoscere dei lavori italiani. Fanno così, grandi e piccoli, gli artisti d'oggi? Ma la storia veritiera del teatro nostro sarà scritta, nella sua crudele verità, per turbare il sonno, sia pure d'oltre tomba, dei maggiori responsabili dei suoi danni e delle sue vergogne!

Riassumendo — e mi par tempo! —, non appare evidente che il capocomicato italiano, sia che si fosse impersonato in un Lapy qualunque, in un Fabbrichesi, in un Domeniconi, in un Modena, in un Bazzi, assaporatore con pochi suoi colleghi, degli assegni reali ai tempi non tristi pel teatro delle compagnie reali e ducali, in un Morelli, in un Bellotti-Bon, e in tutti quelli che sono sbocciati dopo lo storico colpo di rivoltella del 31 gennaio 1883; sia che abbia proceduto in buona che in mala fede, sia che gli tocchi la pietà della vittima o l'obbrobrio del tiranno, e del tiranno vandalico per giunta, sia che fosse materiato d'ignoranza o d'antipatia per la produzione del proprio paese, non appare evidente, dico, ch'esso dalla metà del XVIII secolo, da quando si crede che abbia avuto i connotati dell'umanità, i contrassegni della civiltà, ad oggi, abbia, incalzando sempre nella progressione irragionevole, spiegata la più ampia e cordiale inimicizia pel teatro italiano? Dove, dove sono le cronache che registrano veridicamente un fatto che renda merito a questo secolo e mezzo di capocomicato italiano? Dove sono? Desidero di leggerle, desidero di apprendere una cosa che ignoro, desidero ardentemente di ricredermi e sciogliere un inno in suo onore!

E contro lo stato di cose, da me in certo modo affrettato ed incolore descritto, lotta lo sviluppo della produzione teatrale patria. Basterebbe saper questo perchè tutta la critica, doverosamente, dovrebbe unirsi e far causa comune per difenderla, per proteggerla, quando, beninteso, sia in grado, onestamente ed indipendentemente giudicando, di meritare e la difesa e la protezione!

Contro un tale stato di cose ha sempre lottato e sempre vinto, segnando periodi di vera gloria, e sempre tenendo il suo spirito in elevazione progressiva. Dove, dunque, la decadenza? Insegnatemi a credere questo, con documenti inconfutabili, ed io vi regalo, benchè valga poco, il mio contrario quanto or saldissimo convincimento, formatomi col trascorrere degli anni, modestamente, tra lo studio e l' esperienza della vita del teatro nostro.

Iniziando queste pagine, ho scritto che il teatro italiano non è ammalato nello spirito — ah, no, perdio! — ma nel corpo. Occorre, dunque, guarirlo, e la guarigione, trattandosi di malattia specifica, per quanto ardua, non è impossibile. Bisogna raggiungere lo scopo, che ora sembra sogno, di poter scrivere in fronte all'edifizio del teatro nostro, il già citato motto di Giovenale: « Mente sana in corpo sano », così come avvertono ora le palestre ginnastiche, per confermare che dalla sanità del corpo l'anima trae la sua miglior salute. Vedete bene, che Giovenale sapeva ridere, ma ridendo, sapeva pure dettar leggi di sapienza all' umanità!

E la malattia specifica del teatro di prosa italiano è tutta d' indole economica: l' organizzazione della famiglia artistica deve provvedere al presente e deve assicurare l'avvenire dei veri e degni lavoratori geniali della scena di prosa: ciascuno abbia il suo e tutti sieno guarentiti da una funzione economica logica, razionale, dignitosa. Le sproporzioni tra guadagno e guadagno debbono cessare, non senza premiare largamente il vero merito. Un soffio di vita nuova deve vivificare tutti gli spiriti innamorati del bello, e da essi, purificati e sicuramente alimentati, il teatro nostro deve attendersi la sua vita stabile e la sua gloria imperitura.

Il ricordo del carro di Tespi e dei pellegrini di Terra Santa, deve solo farci misurare l' enorme progresso civile raggiunto dalle forze artistiche dei giorni nostri. Oggi da un ordine amministrativo industrioso, sincero, veggente, saldo, può solo trarre un libero funzionamento il nuovo teatro d'Italia, e può abbeverarsi di arte, cioè: rispondere allo scopo cui lo ha avviato e salutato il suo destino.

Giacchè i governanti nostri credono sia inutile pensare seriamente ad un teatro come istituzione di Stato: pensiero balenato e morto

nella mente di Cavour, si sostituiscano ad essi delle buone Società, erette non a proteggere, ma a sostenere, praticamente e dignitosamente, le funzioni di quanti teatri di prosa esistono in Italia, e sieno degni del nome che portano.

Come i comici dell'antico tempo avevano in cielo i santi Ginesio, Silvano, Ardellione e i beati Giovannibuono e Vaticinio, che pregavano per essi, perchè fosse loro resa meno amara e disagiata la vita, abbiano gli artisti d'oggi, con la conquistata coscienza civile, modo di trovare nelle iniziative provvide del pensiero moderno, quella per la quale possano unire, in omaggio al decoro dell'arte e della patria, il buon senso della vita e il nutrimento dell' ideale, per la dilettazione e la coltura spirituale dei veri amatori dell' arte.

Gaspare di Martino

Il teatro russo contemporaneo

I giornali russi parlano, in questi giorni, con molta compiacenza del successo che ottiene all'estero una Compagnia drammatica russa. È la seconda volta - credo - che i comici russi fanno una *tournée* in Europa di qualche importanza. La prima, se ben ricordo, ebbe luogo tre anni fa, ed i comici recitarono a Berlino, a Parigi, a Vienna. Anche allora ebbero successo, ma i teatri dove recitavano rimanevano costantemente vuoti per tre quarti. È un caso che qualche volta capita anche alle compagnie italiane: molto successo e quattrini pochi. Pur troppo la lingua russa, così dolce (malgrado l'apparenza grafica delle parole) così ricca, è, si può dire, quasi completamente ignorata all'estero, malgrado che nei circoli filologici vi siano dei corsi russi.

Seguendo l'andazzo di tutte le Compagnie che vanno all'estero, anche quella russa ha una stella di prima grandezza, e si chiama Maria Gravilovna Savina. È costei la Sarah Bernhardt, la Duse della Russia. Ella ha la soddisfazione di non recitare circondata da cani: i suoi compagni, appartenenti all'imperiale *Teatro Alessandro* di Pietroburgo sono tutti attori distintissimi.

La messa in scena è splendida. I costumi, rigorosamente storici, sono ricchissimi ed artistici. Molte specie di velluti e di panni, si dovettero fabbricare appositamente, perchè ora sarebbero introvabili. Ed anche le armi furono ricostruite sopra i modelli del tempo. Non il minimo particolare fu trascurato; l'esattezza storica è conservata nella più piccola fettuccia, nella frangia più modesta, nel bottone meno appariscente.

La Compagnia avrà poi un merito, che per me è essenziale: di produzioni forestiere non reciterà che la *Casa paterna* di Sudermann e l'inevitabile *Signora dalle camelie,* tanto per compiacere chi si compiace dei raffronti. Ma il resto del repertorio sarà russo, esclusiva-

mente russo. Quante compagnie italiane all'estero si limiterebbero a rappresentare due sole produzioni che non fossero nazionali?

Nè mi si dica che il teatro russo sia arciricco in fatto di produzioni drammatiche, così da poter soddisfare ai gusti anche più disparati. Ma anche senza essere milionario, possiede elementi così preziosi da poter essere apprezzati ed ammirati da ogni colta persona. Poi possiede anzitutto l' impronta nazionale, ed è a questo che il russo tiene sopra ogni altra cosa. Per un russo, la rappresentazione d'un dramma storico è una solennità, ed è suo orgoglio che il dramma sia conosciuto all' estero. Da noi succede il contrario. Non mi ricordo che i nostri grandi artisti abbiano cercato, all' estero, di far gustare le produzioni dell'Alfieri, del Niccolini, del Cossa e di quanti altri autori nostri cercarono di riassumere in un lavoro scenico un momento solenne della nostra storia nazionale. E ciò perchè da noi non si va all' estero collo scopo di far conoscere il teatro italiano, ma semplicemente per far conoscere l'attore o l'attrice. Arte rappresentativa, non letteraria, non nazionale.

Uno dei drammi in cui la Compagnia Imperiale eccelle è quello intitolato *Vassilina Melentjeva*, di quell'Ostrowski ch'è una delle glorie più pure del moderno teatro russo. A Pietroburgo fu rappresentato, in questi anni, almeno un migliaio di volte, ed anche nelle altre città dell' impero vi ebbe un successo fenomenale. È un episodio della storia di Ivano, il primo czar che abbia saputo imporsi ai principotti, ai boiari, ai vescovi, i quali, sotto forme svariate, esercitavano la tirannia più assoluta. Non già che lo stesso Ivano non fosse un tiranno anche lui, ma almeno la sua tirannia aveva un fondo di grandiosità, di disinteresse, di patriottico, che riusciva a renderla meno odiosa. L' argomento è molto truce. Ivano detto il Terribile, era stato poco fortunato colla prima moglie, che, per la sua leggerezza, dovette far chiudere in un convento. Sposata Anna Vassilitcicova non gli parve che questa fosse di gran fatto migliore della prima moglie. Vaghi sospetti gli turbinavano nel cervello, ed a dar peso a questi sospetti, ecco sorgere Vassilissa Melentjena, damigella d'onore della czarina, bella, ma perversa donna, la quale è rosa dall' assillo dell' ambizione e sogna di conquistare il trono della Santa Russia, non importa con quale mezzo. Ella diventa la consigliera d' Ivan; lo persuade che Anna è indegna di lui e che soltanto il suo onore potrebbe renderlo felice. Ma Ivan non è ancora convinto; egli tentenna, egli teme di prendere una risoluzione che lo sbarazzi della sposa. E qui entra in scena un nuovo personaggio: Andrea Kolicew, amante di Vassilissa.

Questa lo persuade ad avvelenare Anna, facendogli balenare, in ausa

di questa morte, uno splendido avvenire. Andrea è indeciso, ma i baci focosi della Messalina russa vincono le sue titubanze ed Anna muore di veleno. Vassilissa diventa l'amante dello czar, ma ella disdegna questa posizione: vuole essere czarina, vuole poter cingere il sacro diadema che migliaia di pietre preziose rendono fulgido. In una scena splendida, Vassilissa riesce finalmente a strappare ad Ivan la promessa ch' ella sarà sua moglie. Ma ella non ha fatto i conti col suo amante, Andrea Kolicew. Egli era andato al convento di Susdal per seppellirvi la povera Anna e sospirava il momento del ritorno per gettarsi nelle braccia di Vassilissa. La trova invece nelle braccia dello czar... In un colloquio che ha seco, l' uccide. Ivan lo condanna ad essere sepolto vivo insieme coll'uccisa. Così termina questo dramma, denso di episodi, intensamente colorito di " color locale ", così diverso dagli altri lavori dell' Ostrowsky, e specialmente da quei tre notevolissimi che sono *Tolleriamoci*, *Non ti mettere nella slitta altrui* e *Il Temporale*.

Sullo stesso personaggio di Ivan il Terribile, il conte Alessio Tolstoi — da non confondersi con Leone — compose una trilogia ch' è ancora assai apprezzata ai giorni nostri. Quest' Alessio Tolstoi, morto nel 1875, è ritenuto il più insigne rappresentante del dramma storico in Russia. Alcuni giunsero a battezzarlo il Shakespeare russo. Ma ciò è esagerazione. Il grande autore inglese ha ben altra potenza, ben altro fascino. I caratteri ch' egli ha creati sono infiniti e tutti ben distinti l'uno dall'altro. Nei lavori che ho potuto leggere del Tolstoi vi è invece molta uniformità, molta pesantezza, molta insistenza sugli stessi particolari. È però fuor di dubbio che si rivela un autore di forza meravigliosa nelle scene ove sgorga la passione più impetuosa, più selvaggia, propria di un popolo, il quale non ha ancora raggiunto quel grado di civiltà che altri popoli raggiunsero.

Fra gli autori moderni i cui lavori sono ora principalmente in voga, noto Spasinsky e Suvorin. Entrambi sono pure apprezzati giornalisti, ciò che dà alle loro produzioni quella sveltezza e quella agilità che invano si cercherebbero in altri autori.

Dello Spansinsky è notissima la *Maliarda*, tragedia storica, in cinque atti. Questa maliarda è una locandiera dalla bellezza " diabolicamente ammaliatrice „ la quale riesce a farsi pazzamente amare da un vecchio principe e dal suo figliuolo. Quest' amore non è ignoto alla principessa, la quale cova un odio feroce contro la bella albergatrice. E in scene d'amore, di ripicchi, di gelosie d'amore, d'esplosioni di passione furiosa, trascorrono quattro atti. Nel quinto, la scena è nell' albergo. Tutti sono allegri e fanno onore all'albergatrice ed ai suoi

liquori squisiti. Ad un tratto entra una povera donna, tutta vestita di nero, e con un velo nero ha pure ricoperto il capo. La credono una monaca, una penitente che giri il mondo per spirito di pietà. È invece la principessa che si è travestita così per poter avvicinare la " maliarda „ alla quale, fingendo ammirazione, porge un bicchiere di vino avvelenato. L'ostessa beve, e in pochi minuti muore. Ecco venire il principe, il quale saputo dell'avvelenamento, snuda la spada e si avventa sulla moglie per ucciderla. Il figlio s' interpone per salvare la madre e rimane egli stesso ucciso... Frattanto si addensa la folla rumoreggiante. Da ogni parte echeggia il grido della vendetta. Il popolo è stanco della prepotenza dei signori. Si è ucciso una donna del popolo, e il popolo chiede pronto castigo. Il principe e la principessa vengono ammazzati. Quattro morti in scena!

Tutto ciò è molto truce, ma in Russia dove i sentimenti sono ancora così primitivi, dove i caratteri rimangono più impulsivi che altrove, si capisce che più un dramma è violento nelle sue manifestazioni e più piace e commuove.

Come contrasto ad un' azione così truce, ecco qui una commedia spigliata e divertente del Suvorin, il brioso appendicista della *Nevoje Vremeya.* S'intitola *Fatiana Repina.* La trama è semplicissima. Fatiana Repina è un'attrice la quale viene abbandonata dal suo amante deciso di sposare una ricca ereditiera che gli paghi i numerosi debiti. Ella crede di poter sopravvivere all' abbandono, si slancia nell'orgia, rasenta altri amori, ma tutto è inutile. Sente che la vita non potrà più darle che spine, e, in uno di questi momenti tormentosi, si avvelena e muore..... Questa tragica fine, dopo scene piene di brio, non deve impressionarci. Sembra che in Russia non si possano concepire lavori scenici che non finiscano tragicamente. Ma, fatta astrazione della catastrofe, questa commedia (non posso chiamarlo dramma, sebbene vi sia un cadavere) procede con tale snellezza da parere di fattura francese. La società elegante russa — i « rammolliti » specialmente — vi è riprodotta con un' arguzia, con un *humour* invidiabile. La scena dell' orgia in cui tutti si ubriacano, otterrebbe anche fra noi, un grande successo.

Le commedie del Turghenieff sono alquanto fuor di moda. *Il pane altrui* che Novelli ci ha fatto conoscere ed applaudire non si dà più che nei teatri di provincia. *La divisione,* altra commedia di cui abbiamo una traduzione italiana del Rindler, è egualmente caduta nell' oblio. E così è di molti altri autori, compreso Leone Tolstoi, la cui famosissima *Potenza delle tenebre* seguita ad essere ristam-

pata ma non è rappresentata che molto raramente da compagnie secondarie.

Bisogna però osservare che la provincia applaude molti lavori caduti o dimenticati a Pietroburgo. Anzi sembra talvolta si compiaccia di voler essere autonoma almeno in fatto d' arte. Così trovo nei giornali di Mosca caldi elogi ad una commedia d' un autore novellino, P. W. Isecosley, *La mano maledetta*, ch' è caduta miseramente a Pietroburgo sotto un imperversare di fischi.

L' argomento si aggira intorno alla jettatura. Un negoziante di cuoi, persona ricca e stimata, piena di bontà e di cuore, è da tutti sfuggito come la peste. Perchè? Egli, dice la fama, ha la disgrazia di non poter porgere la mano ad un individuo senza che questi sia, nella stessa giornata, colpito da disgrazia. Nel primo atto, un bravo operaio salva da certa morte una bambina; passa il negoziante di cuoi, e commosso per la bella azione stringe cordialmente la mano callosa del bravo operaio, mentre s' informa di lui per fargli ottenere un buon posto in una Società di cui egli è azionista; tutte belle cose, ma intanto l' operaio, ritornando a casa, inciampa in un gradino e si rompe la testa. Nell' ultimo atto la « mano maledetta » stringe quella di una vezzosa donnina che ha rubato il cuore all'industriale, e poco dopo la bella donnina muore di sincope!.....

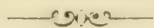
Il disgraziato iettatore finisce coll'ammazzarsi, e così il pubblico può supporre che... si sia stretta la mano da sè medesimo!

Graziosi drammi e commedie, nuovi, vennero rappresentati l'inverno scorso a Pietroburgo, ma nessuno ha piaciuto al punto da essere sicuri che rimarrà in repertorio, forse fa eccezione una *bluette* d' un anonimo (alcuni dicono che ne sia autore nientemeno che un granduca russo), ch' è una sequela di scenette interessanti che si svolgono intorno al caso d' una giovane moglie alle prese con un innamorato che sta per uccidersi — e sul serio! — ove il suo amore seguiti ad essere respinto. Ora la moglie pensa se una vita umana non valga il tradimento coniugale, tantopiù quando il coniuge da tradirsi ha già, una volta, tradito lui pel primo. E decide di... non lasciare che l' innamorato si ammazzi..... In queste parti la già nominata Maria Gravilovna è deliziosa, com'è evidente; imponente nei drammi ad effetto, dove deve immancabilmente morire. I suoi generi di morte sono infiniti. Non c' è pericolo che si ripeta. E non ricorre giammai ai grandi mezzi per colpire il grosso del pubblico. Nessuno è più sobrio di lei. I più grandi effetti ella sa ricavarli dagli occhi, che sono belli fino all' esagerazione. Nel

giuoco degli occhi mi ricorda Virginia Reiter, e qualche volta la Irma Gramatica. Del resto, tutti gli attori e attrici russi recitano con molto sentimento e parlano, non declamano, discostandosi così immensamente dai tedeschi e francesi che (fatte le debite eccezioni) recitano con un' affettazione che stanca presto lo spettatore italiano.

Riassumendo: il teatro russo contemporaneo non è nè ricco nè straordinariamente importante, e quando esce dal suo campo naturale — ch' è lo storico — si trova impacciato. Molta declamazione, molta enfasi (che, per fortuna, come vedemmo, non è divisa dai comici), molta retorica e poca sostanza. Ma ha il vantaggio di serbare alta e pura la vita patriottica, la nota nazionale. I costumi che vi si ritraggono sono veramente russi, come russo è il dialogo e il sentimento che lo ispira. Le imitazioni dal francese e dal tedesco riescono così male, che gli autori ne abbandonarono l' idea. Piacciono le produzioni francesi e tedesche recitate nella loro lingua originale, come hanno piaciuto molto alcune commedie italiane recitate dalle nostre compagnie andate laggiù, ma non si pensa ad imitare il genere. L' ambiente russo è esclusivo: esso non somiglia a nessun altro. Uno spettatore russo si sentirebbe subito a disagio dinanzi lo svolgersi di scene pseudo-russe, e protesterebbe con tutte le sue forze. Non così succede da noi, chè anzi ci compiacciamo quando il lavoro d'autore italiano, che sentiamo recitare, ci ricorda pel suo brio e per la sua eleganza la scuola francese, o per la profondità dei suoi pensieri e la concettività delle osservazioni il teatro tedesco! Eppure mi sembra che un ambiente italiano, nient' altro che italiano ci abbia pure da essere, e che l' arte delle scimmie non sia poi la più gloriosa!

Torino, luglio

L' eterno malato

E — si capisce — il nostro teatro drammatico; e, udendomi parlar così, mi daranno dell' ottimista tutti coloro che lo dicono invece morto o non nato. Certo è un malato, con tanti medici e con tanti farmacisti attorno; e, sebbene esso rida di quasi tutti i consigli, e in fatto di medicine sia cocciutamente astensionista, di perfetta salute non crepa, davvero.

Il ribrezzo dei rimedî però non è, qualche volta, fuori proposito: così accade sovente anche nella vita degli esseri, quando per certi malanni ricusano di guastarsi lo stomaco con acquette o polverine ma aspettano dal tempo il miglioramento o la guarigione.

Era avvenuta, per esempio, una vera inondazione di *pochades*, da tutte le parti; pareva che non dovesse più esserci salvezza al di fuori di quel grazioso genere di stupidità sceneggiate: *cafés chantants* da un lato e *teatri..... allegri* dall' altro; piroette e scambietti di qua e di là: *diseuses*, *chanteuses*, *danseuses* dovunque: l' arte in nessun luogo o — al più — in minima parte, qualche volta, per eccezione.

L' arte ?! — pareva d' udir declamare — è una lamentazione opprimente, che acuisce le miserie della vita già tanto piena di seccature e di fastidj; non è possibile avere uno stomaco forte abbastanza per digerire spettacoli di difficile intelligenza, pensando, faticando, soffrendo, attristandosi. L' arte ?! Ma deve anch' essa divenir moderna, americanizzarsi, spumeggiar di sorrisi, di *bons mots*, di freddure, di salacità: alleggerirsi, sveltirsi; correre, saltare, volare!

E qualcuno, e molti si sdegnavano e si lamentavano del triste andazzo; invano, perchè la marea delle canzonette e delle *pochades* montava ogni giorno di più.

Allora — sono passati parecchi anni — io scrivevo, in un giorno di allegra malinconia:

" Quasi quasi godo di veder l' arte così sprezzata e vilipesa: e non è un paradosso.

Penso che il minuto della reazione deve suonare, recando il trionfo, e penso che un buon mezzo onde affrettare il trionfo sia proprio quello di lasciare che tutti gl' inconscienti rozzi plebei crocifissori dell' arte ne insozzino il manto con le più ignobili macchie.

Quasi quasi m' unirei anch' io ai crocifissori, per abbreviar l'agonia e contribuire alla sollecita resurrezione.

Tutte le rivoluzioni sono scoppiate quando i mali contro i quali la gente si ribellava erano giunti al massimo grado d' intensità: nella vita e nell' arte. C' è stato un romanticismo fiorito e sonante, per reazione contro le compassate rigidità del classicismo: c' è stato un verismo sudicio e crudo, per reazione contro le falsità sentimentali del romanticismo; e per una reazione nuova andiamo adesso a dar dei tuffi, forse, nel misticismo: la vicenda è pur sempre la stessa, mutando gli esseri e gli anni.

Ma nessun tarlo può mai veramente corrodere alcuna parte delle radici al divino albero dell' arte, perchè coteste radici sono infisse nella coscienza dell' umanità, e, quando sembrano — per stranezza di casi — impoverirsi e avvizzire, vanno suggendo nuovi e più vitali umori, per dar poi copia di fiori e di frutti più belli. „

Questo scrivevo; e scrivevo anche:

" Lasciamo dire. L' ondata di egoismo, di grettezza, di piccineria, che batte oggi violentemente contro il sacro edificio e sembra volerne logorare le basi e precipitarlo a rovina, non intaccherà l' immensa mole granitica più di quello che una piuma possa scalpire uno scudo di diamante. L' arte non è, fra le genti, una superfetazione, ma un intimo vero profondo bisogno, più o meno confuso fra i centomila diversi bisogni dell' essere.

Lasciamo dire, e lasciamo fare. Quando si saranno ben bene saziati, rimpinzati, affogati di stupiderie e di sudiciume, gli uomini dell' ora presente finiranno per provare la nausea; e gli uomini nuovi completeranno il mutamento. Il mutamento avverrà per la forza stessa delle cose: è d' uopo che la parabola si compia. Vada in alto, adesso, fra gl' inni e gli scoppii di risa, tutta la roba sconcia e guasta che fa beata tanta folla; e i marci palati della gente dal cuore bacato e dai nervi flaccidi assaporino il bel pomo che germoglia per essi dal tronco della vita, in questa fine di secolo!

Io desidero bene che tutto il mondo impazzisca per quattro dita di gambe nude ostentate al lume della ribalta, dinanzi a sguardi imbambolati e bestiali; anzi son pronto a far la *réclame*, sicuro che il troppo stroppia, e che si avvicinano giorni migliori. „

Mi sono dato, recentemente, alcune enfatiche strette di mano gra-

tulatorie per quella mia profezia, che forse non era difficile. Infatti, non si può negare come a furia di inondare i teatri italiani di farsaccie in più atti, abbiamo ottenuto che di farsaccie il pubblico non ne vuol più. Gli è venuta la nausea: e conviene augurarsi che non abbia a fare come gli ubbriaconi impenitenti, i quali — dopo una solenne sbornia dovuta, per esempio, al vin di Marsala — pigliano sì in uggia il vin di Marsala, ma si ubbriacano ancora, di cognac o di assenzio.

Ci vorrebbe — ed ecco un altro medico presso il letto del povero ammalato — ci vorrebbe che non si lasciasse al pubblico il tempo di pentirsi della sua nobile e sennata resipiscenza: ci vorrebbe che con costanza, con serietà, con buon gusto, gli fossero somministrati sani manicaretti di buone commedie, attizzando la sua curiosità, solleticando il suo amor proprio, carezzando i migliori suoi sentimenti, interessandolo ai problemi che già si agitano nella sua mente.

Buone commedie; e non sempre vecchie, nevvero? E allora ci vorrebbe un più largo incoraggiamento alla produzione, non foss' altro per preparare il domani, che non può esser tutto e sempre riempito dai forti e cari autori onde l' oggi s' allieta.

Per carità, non si creda che io voglia ora ricantare i soliti piagnistei, che da anni ed anni, in tutti i toni, da tanta gente, si son venuti facendo su questo argomento! Ma, se non piagnistei, l' osservazione sincera positiva del fenomeno, ripetuta magari per la centesima volta, può essere utile.

Mandare alla ribalta, decorosamente, una commedia nuova, per un autore nuovo, è più difficile che cambiare la forma del governo: ecco tutto. Ha un bel dire il chiaro Bertolazzi che " chi ha talento davvero sa trovare il modo di farsi strada: " io son pronto a provargli con validi esempii che non bisogna usare di cotesta sentenza con troppo assolutismo.

Certo, quelli che si fanno strada hanno del talento; ma non è detto che tutti gli uomini di talento siano quelli arrivati; e noi non sappiamo quanti, scoraggiati dalle vane prove, siansi ritratti prima di poter dare battaglia pur essendo meritevoli di vittoria; e noi non possiamo *a priori* stabilire con criterio sicuro quale sia l' impercettibile linea di transizione fra il dilettantismo e la grande arte; e non ci è dunque lecito stigmatizzare, in massa, il dilettantismo, quando può nascondere qui o là, insospettato, qualche germe veramente vitale.

Tanto è vero che non è facile farsi la strada, nel campo drammatico, anche avendo talento, che sempre si son preoccupati di questo problema critici, giornalisti, autori,... e qualche volta, qualche rara volta, anche attori. Ernesto Rossi, per esempio.

Tanto è vero che il problema, con l' andar degli anni, non fece un passo verso la soluzione, che anche recentemente, non più tardi del maggio scorso, in questa medesima rivista, Sabatino Lopez proponeva a Roberto Bracco di formare — con gli altri autori più in voga — una specie di comitato di lettura, per facilitare agli autori ignoti, se degni, l' arrivo al *sancta sanctorum* del palcoscenico.

Ah, dunque, non è poi tanto sicura, questa corsa... alla rappresentazione! E, perdio, mi pare perfino inutile di fare delle dimostrazioni, poichè la dolorosa esperienza di tutti i giorni è una dimostrazione essa stessa.

Addosso al dilettantismo piccino e bottegaio degli inetti; ma non deve essere lecito a coloro i quali non hanno fibre d' artisti ingombrare le vie e soffocare i migliori; e le lotte belle e feconde dell'arte deve esser lecito, a tutti i degni, di combatterle!

Date il mezzo a chiunque — sia giovane o vecchio, sia povero o ricco, sia celebre o sconosciuto, purchè abbia scritto una commedia rappresentabile, di farsela leggere e di metterla in scena: questa mi pare giustizia distributiva. Se no, il monopolio del teatro resterà fra pochi dei nostri, e si chiuderà ancora, sempre, sempre più, per la massima parte, nelle mani di coloro che...incoraggiano la produzione straniera.

Un comitato di lettura... — diciam così — circolante, come propone il Lopez, non mi pare rispondente allo scopo. L' idea fa onore al giovine e forte commediografo; ma non darebbe alcun frutto, perchè basata su una premessa ideale assolutamente illusoria — questa: che i capicomici possano esser propensi ad accettare una commedia quando due o tre autori di grido l' abbiano giudicata meritevole d' accoglienza.

La proposta me ne ricorda un' altra, assai consimile, enunciata tempo addietro dal signor Achille Jannelli. Egli, il signor Jannelli, era contrario al progetto d' una compagnia sussidiata perchè " se n'è parlato fin dai tempi di Cavour senza venir mai a capo di nulla ": era contrario al progetto d' un ufficio di lettura governativo, perchè " esso ebbe già vita per due anni fra il 1878 e il 1880, ebbe in esame duecentoquaranta lavori con quattro appena rappresentati, gli autori dei quali non fecero, dopo, alcun passo nell' arte. "

Non ufficio di lettura — diceva il Jannelli — perchè inefficace; un Giury infatti dovrebbe perder tempo inutilmente; e s' avrebbe il grave danno che ognuno, mercè una tassa stabilita, potrebbe riuscire a far leggere le proprie pappolate a chiari personaggi. Non ufficio di lettura, perchè l' arte drammatica è troppo accessibile a tutti, e la valanga dei copioni non può non essere enorme, sempre.

Invece, i *copioni-cambiali*. I capicomici dovrebbero respingere inesorabilmente i manoscritti d' ignoti se in fondo ad essi non vi fossero autografi giudizi favorevoli di due o tre personaggi di grido competenti.

Su per giù, come dice il Lopez, insomma.

E, allora, vediamo un poco:

Vorranno cotesti autori di grido compier davvero, con tutti, la loro missione? E non vi rinunzieranno dopo quindici giorni, affogati dalle valanghe dei manoscritti? Oppure limiteranno l'opera loro all'esame delle commedie di coloro che già son loro noti in qualche maniera? In questo caso, si riaprirà di nuovo il campo dell'ineguaglianza: e quei poveracci, i quali non abbiano la fortuna di conoscer Praga, Bracco, Traversi, Lopez, non *sconteranno* mai la loro cambiale presso alcun... teatro italiano.

E, d'altra parte, tutte coteste firme d'*avallanti* quale effetto reale avrebbero, in pratica?

Non vediamo noi tutti i giorni i bravi autori in voga presentare e raccomandare dei giovani, ed ottenere rifiuti? Non vediamo tutti i giorni opere teatrali pubblicate per le stampe raccogliere il suffragio di autori e di critici, senza che tutto ciò commuova punto le fibre dei capicomici?

No, no: v'è bisogno d'una istituzione che possa avere costante e serio carattere di praticità, d'indole generale, e che non perpetui le difficoltà enormi accalcantisi oggi dinanzi ai passi dei giovani. I quali in qualunque campo dell'arte hanno modo di farsi conoscere anche se non aiutati, tranne nel campo dell'arte teatrale, dove all'opera individuale si deve necessariamente unire la cooperazione degl'interpreti.

Se un ufficio di lettura, che faccia capo a una compagnia stabile o semistabile sussidiata, non è possibile: se il Governo non vuole, non può o non sa persuadersi che il teatro è larghissima parte della coltura nazionale, e non riesce a trovar mezzo di dedicargli qualche migliaio di lire, difficilmente si verrà a capo della importante quistione.

A risolver la quale mi pare dovrebbero infaticabilmente pensare tutti i veri e sinceri entusiasti dell'arte nostra, preoccupati della vitalità del nostro teatro.

Non bastano le proposte idealmente buone di una o di due o di quattro volenterosi: ci vuole lo studio di tutti, la unione concorde di tutti, per arrivare allo scopo, che è quello — lo ripeto ancora una volta come conclusione — di far sapere ai nuovi autori italiani che esiste in qualche parte d'Italia un comitato, un ufficio, una società, una lega... — il nome non importa — dove si leggono le nuove commedie.

E ci vuole che si sappia anche come le nuove commedie, dopo lette, saranno, se buone, avviate in modo sicuro alla rappresentazione. I mezzi? i particolari? le forme? il luogo? le persone?: Ci sarà tutto, purchè si abbia la volontà di fare e di fare a ogni costo.

Ettore Strinati

Il Palcoscenico

" La logica della vita „ Dramma in tre atti di Alfredo Oriani, all' " Arena del Sole „ di Bologna.

Nella vecchia e gloriosa *Arena del Sole*, Alfredo Oriani, nome caro e simpatico alle patrie lettere, ha avuto il battesimo di autore drammatico con *La logica della vita*, dramma in tre atti. La curiosità di conoscere questo lavoro era intensa, e il pubblico infatti affluì all'*Arena* numerosissimo, uscendone con impressioni varie, se non tutte favorevoli.

La tela del lavoro si riassume brevemente.

Ida Cecchi, una maestrina imbevuta di veleni alla moda, ha sposato il marchese Oddo Tebaldi; ha fatto un buon affare accontentando la propria famiglia, e non preoccupandosi tanto della vecchia marchesa Tebaldi, che non vedeva di buon occhio il matrimonio del figliuolo con una povera ragazza. I due sposi dopo la cerimonia si sono recati nel loro villino a due chilometri da Milano.

È sera; e mentre lo sposo per la prima volta accarezza la moglie, nota in lei una ingiustificata ripugnanza che lo conturba. Forse essa non lo ama, o i ricordi di un altro amore la tormentano.

Mentre stanno dibattendosi in una vana discussione accanto alla camera nuziale che li attende, la cameriera annuncia uno sconosciuto, il signor Eugenio Fanti, che presenta una lettera alla giovane sposa. Comincia la tragedia della vita.

La lettera è di un morto, di un giovane pittore che in quel giorno si è ucciso per amore di Ida, divenuta marchesa Tebaldi.

La giovane donna rimane affranta, terrorizzata e comprende soltanto in quel momento di essere stata veramente amata da un uomo da lei appena conosciuto, da un artista che sperava di farla felice un giorno.

Questo colpo inaspettato, forse lontanamente presagito, la decide a lasciare la casa del marito. Non si è ancora data a lui, e si offre come in olocausto al morto.

Le preghiere del marito, della stessa vecchia marchesa, che ormai l'accetta nella propria casa, non valgono a distogliere Ida dal suo proposito. È notte e tutti si ritirano.

Nel secondo atto, continuano le preghiere e si aggiungono ai supplicanti un vecchio avvocato cattolico che cerca persuaderla anche in nome della legge, e la stessa madre di Ida, che vede sparire un eccellente affare.

Nel terzo atto, mentre Ida sta per lasciare la casa maritale per recarsi presso la madre del suicida, questa entra e vuol vedere la donna per la quale il suo figliuolo si è tolta la vita. Ida implora pietà, la supplica a volerla accogliere presso di lei, ma la madre che non perdona quando le è tolto un figlio, la lascia; e la giovane sposa scoppia in pianto esclamando: Sono maledetta! La vecchia marchesa che ha assistito alla scena, si appressa a Ida e le dice: No, un'altra madre ti benedice.

Per la cronaca registro tre chiamate agli artisti e all'autore dopo il primo atto; una al secondo e silenzio al terzo. Come si vede, l'uditorio col progredire del dramma si è sempre più staccato da esso, e all'ultimo non si è persuaso della conclusione finale, che riassume tragicamente la logica della vita, coi suoi tradimenti, i suoi dolori, le sue espiazioni.

Perchè questo contrasto? Non è sempre stato logico l'autore nello svolgimento del suo dramma? A me pare di sì, anzi nella scena finale, la migliore di tutto il lavoro, col castigo inesorabile che piomba sul capo della protagonista, l'autore ha riassunta tutta la filosofia del dramma, che è semplicissimo nell'intreccio e corre speditamente attraverso un dialogo ben nutrito, denso di idee e sempre interessante, quanto l'azione che lascia in curiosità lo spettatore sino all'ultimo.

La conclusione non va intesa come un lieto fine, ma come un'espiazione. La giovane sposa che non può espiare presso la madre del morto, la colpa, se può chiamarsi colpa l'aver inspirato un ardente amore, quando si sente benedetta dalla marchesa e comprende che dovrà rimanere in quella casa, essa vede già l'espiazione presso un marito che non ama e dal quale sarà sempre divisa dai ricordi di un morto. Una frase più esplicita, ben decisa, avrebbe forse definito meglio la situazione, e spiegato completamente il titolo del dramma, abbastanza chiaro del resto in tutti gli avvenimenti svolgentisi con tragica logica inesorabile.

Questo lavoro, con alcuni dialoghi più condensati e con qualche ritocco, specie all'ultima scena, troverà sempre e ovunque accoglienze liete, anche tra discussioni vivissime, che, come quelle che si fecero all'*Arena* durante e dopo la rappresentazione, sono la prova migliore dei meriti indiscutibili del lavoro.

L'interpretazione era affidata alla compagnia Reinach-Pieri.

Bologna, Luglio 1901.

Antonio Cervi.

“ Calendimaggio „ Dramma storico in 3 atti di Valentino Soldani e “ Cassio Cherea „ dramma storico in 4 atti di Raffaello Giovagnoli, all’ “ Alfieri „ di Torino.

I lettori s’ aspetteranno certo come preambolo di quest’articolo una pregiudiziale, quella cioè che sempre si credono in obbligo di porre quanti scrivono di azioni drammatiche aventi veste storica, la pregiudiziale dell’ opportunità o meno del dramma storico, della sua vita, della sua resurrezione. Anche se occasione vi fosse io non la metterei, poichè la questione è così frusta e rugosa da emulare quella non meno celebre dei tre elementi, qui poi non calza affatto opportunità per la semplice ragione che il lavoro di Valentino Soldani, quantoché in ambiente storico, non è dramma essenzialmente storico, poichè d’ invenzione sono le principali figure che lo animano.

Corre il tempo in cui Cosimo il Vecchio rientra in Firenze col favore del popolo e schiacciata l’ oligarchia dei nobili dal popolo sorti, governa quale despota, sotto l’ usbergo di un simulacro di repubblica. Dei Peruzzi, degli Altoviti, degli Albizi, congiurano in casa di Lapo, per sventare il tentativo Mediceo, e per schiacciare la parte popolare. A Lapo è dato il compito di uccider Messer Michele, intrinseco di Cosimo. L’ ardore partigiano di Lapo deve fallire all’ occasione, egli non può uccidere Michele, poichè Michele ha resa madre sua figlia Simonetta, e questa lo ha supplicato di non uccidere il genitore della piccina. Lapo s’ arresta. Dinanzi ad un fuoco pallido Vieri Smeraldino e Lapo, si corrucciano, al secondo atto, pel fallimento dell’ impresa della parte loro, poichè Cosimo è giunto al potere. Simonetta abbandonata da Michele, si spegne giorno giorno, piangendo su le ceneri del suo povero amore. Ad un tratto scuote quell’ ambiente fosco e triste un vociar disordinato e un rumor di passi al di fuori, s’apre l’uscio e vien portato a braccia un ferito, Michele. Sulla via è disteso un cadavere, quello di Lippo, un partigiano de’ Pazzi. Escono dalla bocca di Lapo le invettive più sanguinose, nel rimproverargli la sua fede mancata, all’indirizzo di Michele, le invettive più sanguinanti e feroci, ma tosto s’ avvicendano alle frasi aspre le preci supplici e tenere; è il cuore straziato del padre che parla. Ad interrompere il quadro commovente entra Dianora, la madre di Lippo, sfigurata dal dolore, ossessa dalla passione di vendetta. Lapo difende Michele, ed a una sol voce gli astanti gli gridano: Vile. Simonetta sopraggiunge, l’ insulto al padre la ferisce, e svela il suo segreto.

Un quadro tristissimo ma pieno di poesia chiude il dramma. Nella casa di Lapo, auspice Cosimo De’ Medici, nel dolce tepore del maggio, Michele sposa Simonetta; ma la ferita nel cuore della giovane non si può rimarginare, e la dolce creatura, sorrisa dall’ amore nell’ ultima sua ora, s’ addormenta per sempre, fra le grillande olezzanti di fiori, fra i canti lontani, fra i suoni miti e soavi. “ Morte che simboleggia, scriveva in stile adorno

Cosimo Giorgeri-Contri, in quel doloroso calendimaggio, la morte della Repubblica, violata pur essa, che si addormenta tra i fiori. -

Questa la tela del lavoro scenico di Valentino Soldani, che non può non richiamarci al pensiero altri quadri, altri lavori, altri intrecci, svolti in forma letteraria diversa, ma aventi una grande somiglianza di soggetto.

Valentino Soldani si è slontanato adunque dal vero motivo storico, solo prendendolo ad imprestito in principio ed in fine del suo lavoro, forse per aggiungere, alla grazia del suo dramma, anche la grazia del simbolo. Così scarno com' è di azione storica, resta per altro l'azione umana. E questa, quantunque si poggi sopra di una trama vecchia e sfruttata, ha trovato in Valentino Soldani un coloritore vigoroso, appassionato, coll' anima di poeta.

Certo, è così comune il motivo, che lo spettatore non trova difficoltà a concludere al primo atto tutto il dramma, grave appunto questo, specie per le opere sceniche, ove tutto l' interesse è rapito dall'azione. Non così nel romanzo, ove la forma e lo stile del narratore rendono piacevole e gustoso un intreccio anche povero e modesto. Il difetto cui accennai, rende in tal modo grigio e monotono il dramma, che soventi non riescono a continuare l' attenzione nello spettatore e qualche spunto storico, e la prosa davvero alata e sceltissima del Soldani. Non vediamo però tutto con le lenti scure. Ho già accennato alla scena bellissima del secondo atto fra Lapo e Michele, ricca di vigoria e di arte; del pari lodevoli quelle del terzo atto ricche di dolce poesia, quella dello Strozzi al primo atto, dove specie si dimostrò nell'autore la cura e lo studio di darci l' ambiente fiorentino del 400.

Valentino Soldani, che possiede una lingua ricchissima, bella d' imagini, ed uno stile puro e limpido, ha dimostrato adunque di poter fare molto bene. Ha compiuto un lavoro serio, studiato, degno di lode, e là dove sono mancati gli aiuti più validi della scena, tentò supplirvi con la valentia dello scrittore accurato ed elegante.

Una maggior pratica di teatro, una luce maggiore pe' caratteri, unite alle ottime sue qualità, lo renderanno, a novella prova, un autore applauditissimo.

Calendimaggio ad ogni modo è piaciuto, ebbe l' onore di quattro repliche e procurò sincere lodi per parte della critica al suo autore.

Ermete Novelli, che con gusto elettissimo ha presieduto all' allestimento del lavoro, fu poi un Lapo degno del suo nome. La Giannini e la Chiantoni, furono ottime, e buoni gli altri artisti nelle loro brevi parti.

Ecco un altro dramma, in cui, come nel precedente, la parte storica non ha che poca importanza. Infatti come Don Abbondio non sapeva che Carneade fosse uno stoico compagno di Diegene in un' ambasciata a Roma, così molti di noi non sapevano che Cassio Cherea fosse quel pretoriano che uccise Caligola, poichè il nome suo non si è immortalato nella storia dei tristi come quella di Bruto o di Jacques Clement.

Ad ogni modo Giovagnoli ne ha voluto fare un personaggio importante

e noi accettiamolo, non senza però opporre le nostre riserve riguardo a tante nobili ispirazioni che l'autore mette in bocca al suo protagonista. Io sono troppo poco profondo in materia, e quindi ignoro se gli storici abbiano dato tutto quel materiale con cui Giovagnoli ha ornato il suo Cherea, ma temo che la raffigurazione del personaggio sia un po' troppo nella fantasia dell'illustre romanziere, come in quella di Fulda la creazione del suo *Erostrato*.

Questo per quanto riguarda la storia. Riguardo al dramma, il pubblico soventi non volle sapere di riconoscere questo Cherea quale protagonista, onde, applicando *l'ubi major minor cessat*, quando vide Caligola sulla scena, sul bizzarro imperatore romano concentrò ogni attenzione. Caligola l'autore ci ritrae con storica fedeltà, nel primo atto circondato di attrici, inebriantesi di lodi, di crudeltà, di avidità, nel secondo eccitante gli animi dei congiurati alla rivolta per la stupida ferocia. Al terzo atto scoppia il dramma, Lucio Cherea, che ha indovinato il segreto disegno del padre, vuol sventarlo perchè ama Caligola. Ma Cassio l'uccide, e collo stesso brando, con cui ha trafitto il figlio, uccide Cesare.

Il quarto atto conclude col suicidio di Cassio.

Quando Giovagnoli s'abbandona all'ambiente, è superbo nella descrizione, nessuna tavolozza più della sua più vigorosa, nessuna mente più satura di classica romanità. Il Giovagnoli forse insiste un po' troppo in questa dipintura, tanto che il primo atto appare un po' carico e pesante; ma le scene sono robustamente tagliate e si impongono senza dubbio all'attenzione dello ascoltatore.

Un po' di convenzionalismo, un po' di enfatico, qualcosa di retorico qua e là rendono prolissa e meno nitida l'azione. Le declamazioni del tribuno non ci commuovono troppo, forse perchè da qualche tempo a questa parte tribuni dozzinali ed arruffapopoli ne abbiamo avuto a iosa, e a me sembra siano un po' soverchie. Tolto questo difetto, *Cassio Cherea*, se poco aggiunge alla fama del Giovagnoli, non ne alleggerisce la bella e pesante corona di lauro. Uno spirito fresco e scintillante di profondo classicismo, vi aleggia ovunque, e rende sincero e vivo questo lavoro.

Lode adunque a Raffaello Giovagnoli, che si è ricordato della nostra scena, e che vi ha portato il nobilissimo contributo del suo simpatico e chiaro ingegno.

Cassio Cherea piacque e fu applaudito, ed ebbe onore di repliche. Novelli, fu potente e vigorosissimo specie al terzo e quarto atto; con lui trovai ottimo il Ferrati. La messa in scena decorosissima.

Torino, giugno 1901.

Carlo Pavesio

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Antologia (Nuova) — a. 36° - fasc. 709 — 1 Luglio 1901 — Roma.

“ Il teatro italiano negli ultimi cinquant' anni „ : Eugenio Checchi. (Con un esame rapido ma non liberato dal solito luogo comune, infarcito di scetticismo e di leggerezza, con cui da oltre cinquant' anni, appunto, si va parlando della scena di prosa del nostro paese, e si va giudicando il teatro italiano, il Checchi, tornando per un poco all' amor di critico attivo, come ai tempi in cui le sue energie si esplicavano nel campo della colta e lieta Firenze, e dandosi poco pensiero della materia che tratta, quanto alla sua connessione e progressione, tenta un riassunto della vita del teatro drammatico, dal 1850 al 1900. La corsa è precipitosa, epperò ne risentono i ricordi, i dati statistici, i giudizi, tutto quanto, insomma, è destinato alla finale dimostrazione dello scritto. Il riassunto muove dal successo del *Goldoni* di Ferrari, si sviluppa negli accenni ai successi di Vincenzo Martini, Tommaso Gherardi del Testa, alla rivelazione di Achille Torelli, all'apparizione di Pietro Cossa, all' ellenismo battagliero e politico di Felice Cavallotti, e si chiude con uno sguardo agli autori attuali. Niente di più fugace, di più impreciso e, si potrebbe dire, di più fegatoso, se non si conoscesse la bonomia e la garbata dialettica dello scrittore. Si vegga un po' quali righe il Checchi dedica a Pietro Cossa: “ Pietro Cossa compariva a un tratto con un *Nerone*, a cui fecero seguito una *Messalina* e una *Cecilia* (e nient' altro prima e dopo ?) e si sbandierò ai quattro venti il nome suo come di un creatore del dramma moderno : sbolliti gli ingenui entusiasmi, quella di Pietro Cossa rimase una gloria circoscritta fra le pareti del vecchio caffè, oggi sparito, del teatro *Valle...* „ (!!!). Salvo di più o di meno, il breve studio è tutto ricco di queste illustrazioni affermative. L' articolo del Checchi, come appare in questa medesima rubrica, ha provocato una risposta di Roberto Bracco, nella “ Tribuna „ di Roma (A. XIX, n. 197: 17 luglio 1901). La quale risposta ha forse convinto il Checchi

di non aver scritto il più riflessivo e sereno dei suoi articoli critici, se dobbiamo prestar fede alla sua " replica „ a Bracco (" Tribuna „ Roma — A. XIX, n. 205: 25 luglio 1901), nella quale, senza rancore, e affaticandosi a trovare un' ugual sostanza nel contenuto degli scritti, diremo così, in lizza, ha battuto graziosamente in ritirata, portando la gentil mano alla visiera del suo kepì, per fare il saluto leale dell' armi... in riposo. Un augurio al teatro italiano: che si scriva con più serenità e coscienza la sua storia, che pure ne ha una, e non ingloriosa, nonostante tutte le peripezie che ne hanno minato lo sviluppo e tentato di avvelenare la vita.)

Fanfulla della Domenica — a. XXIII., n. 22 — 2 Giugno 1901 — Roma.

" Intorno a una commedia di Goldoni „: Carletta (L' articolista si occupa dello studio del Maddalena: *La famiglia dell' antiquario di Goldoni*, pubblicato in tre numeri della " Rivista Teatrale Italiana „ a. I, Vol. 1°, n. 5, 6, 7. Dissente dal Maddalena che questa commedia faccia parte delle " sedici „, ritenendo inesatta l' asserzione dello stesso Goldoni nelle sue " Memorie „, e mostrando invece che non è compresa nell' enumerazione delle sedici commedie, fatta da Rosaura nella prima di esse, *Il teatro comico*, e nel " Ringraziamento „ nell' ultima, *I Pettegolezzi delle donne*. Confuta altresì la convinzione del Maddalena, che il Goldoni tenesse presente, nello scrivere questa commedia, quella di Iacopo Angelo Nelli, *La suocera e la nuora*. Il Carletta basa la sua confutazione sull' aneddoto della visita del Casanova, narrata dallo stesso nelle sue " Memoires „ nella primavera del 1749 in Mantova alle raccolte di antichità di Don Antonio de Capitani. In quel tempo appunto il Goldoni era in Mantova con la compagnia Medebach: nella commedia data dopo sette mesi da quel soggiorno, gli oggetti " veri „ parodiati dal Goldoni sono gli stessi di quelli descritti dal Casanova, sicchè la conoscenza dell' antiquario di Mantova è da ritenersi la fonte della commedia in parola.)

Figaro (Le) — 47° a., n. 197 — 16 Juillet 1901 — Paris.

" Le théatre Japonais „: G. Labadie - Lagrave (Si mostra che il teatro giapponese è sorto e si è trasformato all'istesso modo del teatro greco. Al culto di Bacco sostituite quello della dea del sole, Amaterason, alle danze dell' Ellade le cadenze ieratiche del *Kagoura*, al cielo dell' Attica quello dell' estremo oriente, ed avrete il principio del *No*, com' è detto il teatro

classico del Giappone. Le antiche tragedie giapponesi non furono dapprincipio che delle cerimonie religiose, allo stesso modo che quelle di Eschilo hanno origine nelle feste Dionisiache, ed in entrambe si riscontrano in seguito le medesime evoluzioni, ma il teatro giapponese non si può dire sia stato, come il greco, immortalato fin dal suo nascere, da opere insigni di uomini di genio. Dopo ciò l' articolista passa a parlare delle tradizioni del teatro giapponese. Il *No* rappresenta pel teatro nel Giappone la classica produzione nazionale, intorno a cui sono collegati dei privilegi. Le grandi dame giapponesi, alle quali è quasi inibito l' accesso nei teatri di genere moderno, si fanno un dovere di assistere alle produzioni del *No*, e non v' è grandiosa festa di famiglia in cui non si faccia intervenire la Compagnia del *No*. Gli attori stessi che interpretano queste produzioni godono il privilegio, che si tramanda di padre in figlio, di essere i soli interpreti; la rivoluzione stessa del 1868 sconvolse intera la società giapponese, ma lasciò intatta quest' aristocrazia del teatro. Per uno straniero questo teatro non offre interesse; il moderno invece è quello che dà un' idea degli usi giapponesi. Dopo ciò lo scrittore passa a descrivere il teatro giapponese moderno. Qui l' articolo offre grande interesse perchè ci mostra la grande differenza col teatro europeo, per la forma del teatro, per la disposizione delle varie parti, per l' ufficio più complesso del suggeritore, che nel Giappone è detto *Kourombo*, pel cambiamento delle scene, per gl' intermezzi. Riesce infine notevole il fatto che fino al 1868 non erano ammesse le attrici, sicchè le parti delle donne eran tenute da uomini, i quali, allo scopo di conservare l'andatura, gli atteggiamenti, i gesti del sesso, che eran chiamati a sostituire, mantenevano, anche fuori le scene, parrucche, acconciature e vesti femminili. Dopo il 68 fu introdotta l' innovazione di far recitare le donne, ma non del tutto generalizzata, giacchè resta ancora chi si tiene alle antiche tradizioni, e ne è campione il celebre Danjouro. L' altro che ha seguito le tendenze europee apportando una vera rivoluzione nel teatro giapponese, divenuto pur esso famoso, è il Kawakami, marito dell'artista Sada Yacco, celebre al punto da poter stare a fronte delle migliori attrici d' Europa).

Flegrea. — a. III, vol. 1.°, n. 6. — 20 Marzo 1901. — Napoli.

" Lettere inedite del Goldoni ": E. Maddalena (Costituiscono un altro contributo alla materia che si va preparando per chi avesse in animo di accingersi a scrivere una esatta biografia del commediografo veneziano. Il Maddalena, che per gli ac-

curati studi sul Goldoni, è da ritenersi uno dei più illustri goldonofili presenti, ci offre questa volta quattro lettere inedite, un bigliettino scritto a piè d'una lettera del nipote Antonio, ed un documento. Il Maddalena fa seguire ciascuno di questi scritti da note dichiarative. La 1ª lettera è da Venezia, ai 9 Gennaio 1754, che il Maddalena crede diretta al Gambara od a Nicolò Balbi; la 2ª da Parigi ai 28 maggio 1764 al Marchese Albergati in Bo'ogna, in cui Goldoni parla della sua vita di Parigi e risponde circa la messa in scena del Baretti; la 3.ª da Versaglia ai 13 Gennaio 1766 e la 4.ª da Parigi ai 16 Dicembre 1771, pare sian dirette al ministro del Duca di Parma, du Tillot ed al suo successore De Liano, e scritte allo scopo di mantenersi la loro benevolenza. Il biglietto è scritto intorno al 1782; il documento infine è da Parigi 28 Marzo 1789, e con esso il Goldoni riconosce di aver ceduto alla libreria Duchesne e f. di Parigi, il manoscritto, *Il Burbero di buon cuore,* tradotto da lui stesso da *Bourru bienfaisant.*)

Marzocco (Il) — a. VI., n. 30 — 28 Luglio 1901 — Firenze.

“ Alessandro Parodi „: Augusto Franchetti. (In questo articolo si fa cenno della produzione del poeta drammatico testè morto a Parigi, e si mostra essere il Parodi un idealista, riproducente però la vita con spontanea manifestazione artistica. Nel periodo di transizione, succeduto alla fine del romanticismo, il Parodi può ritenersi il primo fra i poeti drammatici francesi. Si difende da ultimo il poeta, di origine italiana, dall'addebito di aver rinnegato l'Italia col chiedere la cittadinanza francese.)

Rassegna Internazionale. — a. II, Vol. VI, fasc. II. — 15 Luglio 1901. — Firenze.

“ Laboremus „: R. Forster. (La pubblicazione della commedia di Björnson, *Laboremus,* e la polemica suscitata in Francia da questo lavoro, per cui si fa accusa all'autore di oscurità, hanno mosso il Forster ad occuparsi del recente lavoro del commediografo norvegese. Dopo aver data la tela della commedia, l'articolista si sofferma ad un confronto fra *Laboremus* ed il dramma *Quando noi morti ci destiamo* di H. Ibsen, e trova che il Björnson resti inferiore per il pregiudizio che la vita e la morale si confondono con l'arte, ma si addimostri abile vivificatore di astrazioni, ricco largitore di poesia, e che, infine, ogni differenza cade innanzi alla medesima glorificazione del lavoro, quale aspirazione più necessaria ed idealità più vera ed artistica.)

Tribuna (La) A. XIX. n. 197 — 17 luglio 1901 — Roma.

" La solita resurrezione „: Roberto Bracco. (L'illustre scrittore nostro con questo titolo ha diretto una lettera aperta ad Eugenio Checchi per rispondere ad un articolo di questi pubblicato nella *Nuova Antologia* (A. 36° fasc. 709, 1 luglio 1901) ed intitolato " Il teatro italiano negli ultimi cinquant'anni „. Il Bracco non segue il Checchi sulla via da lui tracciata delle inesattezze storiche e delle cervelloticità critiche, ma constata la continuazione tematica del famoso luogo comune, per il quale, senza fondamento di verità rivelata, si va negando, da oltre cinquant'anni, al teatro italiano ogni tradizione di arte, ogni albore di vita, ogni fisonomia di patria, tutto insomma, e solo consentendo — o gran bontà — che di tanto in tanto abbia emesso qualche vagito seguito... da morte! La risposta di Bracco è semplice e sottile, e diventa vivissima quando giunge alla difesa della produzione drammatica dei giorni nostri. E quanto alla " nazionalità „ dei nostri componimenti drammatici, il Bracco osserva, che la critica chiede a pochi autori modesti di fare, a teatro, un' Italia artistica, mentre da molti anni e da moltissimi grandi uomini di stato non si è riuscito a comporre separatamente ed armonicamente un' Italia sociale e politica, fonte preziosa di osservazione pei commediografi, e che si sia fatto e si faccia dell'arte, può provarsi da chiunque segua il movimento del teatro nostro senza farsi rodere dal tarlo della leggerezza o della mala fede. La questione, quindi, non è di fisonomia locale, ma d'arte! E si può negare che non si sia fatta dell'arte a teatro, negli ultimi cinquant'anni, e non si faccia oggi, in Italia? Affermare non è dar prove, esclamerebbe Shakespeare.)

Voci del Peristilio

— Tina di Lorenzo, l'acclamata prima attrice, si è unita in matrimonio con Armando Falconi, il giovine brillante pieno di belle promesse. Gli sposi sono figli di due cugini. Ella è nata a Torino nel 1872, lui a Roma nel 1873. Le nozze hanno avuto luogo il 10 corrente a Livorno, salutate simpaticamente da tutta l'arte drammatica italiana.

— Luigi Arnaldo Vassallo, assistendo ad una recita di *Edipo Re* di Sofocle, data da Gustavo Salvini, al *Teatro Olimpico* di Vicenza, il monumento glorioso del Palladio e dello Scamozzi, esclama: “ Il teatro c'è „, volendo dire che un teatro non manca per attuarvi il tentativo della tragedia italiana. Gabriele d'Annunzio trova che l'articolo di Gandolin “ rinnovella il suo sogno „: quello che fece per il teatro d'Albano. Senonchè, in queste idee c'è un po' di confusione. Vassallo stesso comincia con l'accennare a Sofocle e non a un teatro greco in Italia, ma continua su altro tono e giunge, quasi senza avvedersene, ad occuparsi di fatalismo reale, ammettendo che del Fato greco non si può più parlare e invitando il d'Annunzio a dar vita, con opere tragiche, al fatalismo d'oggi. Antonio Fogazzaro, ci fa sapere il *Resto del Carlino,* interviene e fa sua l'idea, e pensa ad un convegno di letterati che discuta e avvisi ai mezzi per creare la tragedia moderna. Con tutto il rispetto alle persone in questione, questa via non pare che conduca ad alcuna mèta positiva. Se all' “ Olimpico „, come al teatro d'Orange, si pensasse di dar delle rappresentazioni classiche, senza distinzione d'origine di teatri, l'idea sarebbe, oltre che nobile, attuabile e laudabile, mediante, s'intende, forti incoraggiamenti finanziarii. Diversamente, non pare possa con serietà farsi nulla di concreto.

— Flavio Andò, col prossimo triennio d'arte, dirigerà la nuova compagnia della signora Virginia Reiter. Ecco un esempio notevole di progresso drammatico: un attore illustre, che rinunzia alla recitazione, in lui ancora vigorosa e geniale, e al capocomicato, e si dedica esclusivamente alla direzione artistica d'una compagnia. Speriamo che il nobile esempio dia dei buoni frutti.

— In occasione del primo Centenario della nascita di Vincenzo Bellini, la città di Catania si prepara a festeggiare degnamente tale data. Fra i progetti è già stabilita una stagione musicale al *teatro Bellini.* Il programma contiene le seguenti opere: *Puritani*, *Sonnambula*, *Norma*, *Tosca*, *Traviata* e ballo *Excelsior*. Direttore sarà il Vitale ed esecutori principali saranno la Bellincioni, la Labia, la Pinckert, la Paoli, il Bonci, il Pacini, De Grazia e Bassi.

— Tutti gli autori nostri militanti si sono ritirati nelle villeggiature e tutti lavorano attivamente. Col nuovo anno d'arte si avranno molti lavori nuovi di penna italiana.

— Eduardo Boutet (*Caramba*) è stato nominato professore in Santa Cecilia, di “ Storia del teatro e di teoria delle interpretazioni „.

— La commedia in un atto di Roberto Bracco, *Uno degli onesti*, è stata proibita dalla censura di Berlino; doveva essere rappresentata al teatro *Lessing*. Questa commedia è ora pubblicata dalla “ Nuova Antologia „.

— Nostre notizie particolari c'informano: " al *Liceo Rossini* di Pesaro si è in pieno periodo febbrile per i saggi finali e i grandi concerti orchestrali, istituiti dal maestro Mascagni. Hanno già avuto luogo il 1° e il 2° saggio di allievi licenziati, nonchè il 1° Concerto, datosi in onore degli ufficiali della squadra, nell' esecuzione del quale, il maestro Mascagni à superato, si può dire, sè stesso, tale e tanto è stato lo slancio e la fusione ottenuta con pochissime prove. Il pezzo che à destato il più vivo entusiasmo è stato l'*Ouverture* " 1812 „ del Tschäi Kowski per la prima volta, crediamo, eseguita in Italia, che fu fatto ripetere in mezzo a frenetiche ovazioni. Ora avremo il secondo concerto con musica di Mozart, Beethoven, Wagner e Berlioz, e martedì assisteremo al saggio della Scuola di Composizione dello stesso maestro Mascagni, che presenta ben otto allievi di temperamento e attitudini diverse, e giovedì l' ultimo concerto. „

— Mario Giobbe, il geniale traduttore di *Cirano*, si è accinto ad un audacissimo tentativo drammatico. Il poeta nostro, ispirandosi al poema di Goethe, scriverà un dramma che avrà per protagonista Mefistofile.

— Il *Nerone* di Arrigo Boito dicesi quasi terminato completamente. L'autore vi ha lavorato con un fervore straordinario e tutto fa credere che il prossimo inverno avrà quella primizia teatrale così ansiosamente attesa. Anche della *Germania* di Alberto Franchetti, se ne danno compiuti i primi tre atti. Il quarto, che è assai breve, sarà pronto al più presto.

— *Tenebre*, la trilogia di Valentino Soldani, rappresentata all'*Arena torinese* di Torino, ha avuto buon successo. Delle tre parti è giudicata più efficace la prima.

— Per inframmettenze Curialesche la Musica di Requie del Leoncavallo, scritta in memoria di Re Umberto, non è stata più eseguita a Roma, nell' anniversario della tragedia di Monza.

— Mascagni si è fatto iniziatore della costituzione di una nuova società musicale. Scopo suo è d' incoraggiare sempre più i giovani compositori alla produzione e divulgare mercè la rappresentazione il culto ai sommi maestri defunti, italiani e stranieri.

— Il giovane pianista Amilcare Fanella lavora intorno ad un'azione in tre atti dal titolo: *Adolfo d' Erreuil*, tratta dal popolare dramma *I due sergenti*.

— *La chiocciola*, una nuova commedia di Augusto Novelli, ha avuto buon esito a Bologna.

— L' abbate Perosi ha ultimato una sua nuova produzione intitolata: *Mosè*. È un' azione biblica che verrà rappresentata a Milano der la prima volta nel prossimo venturo novembre.

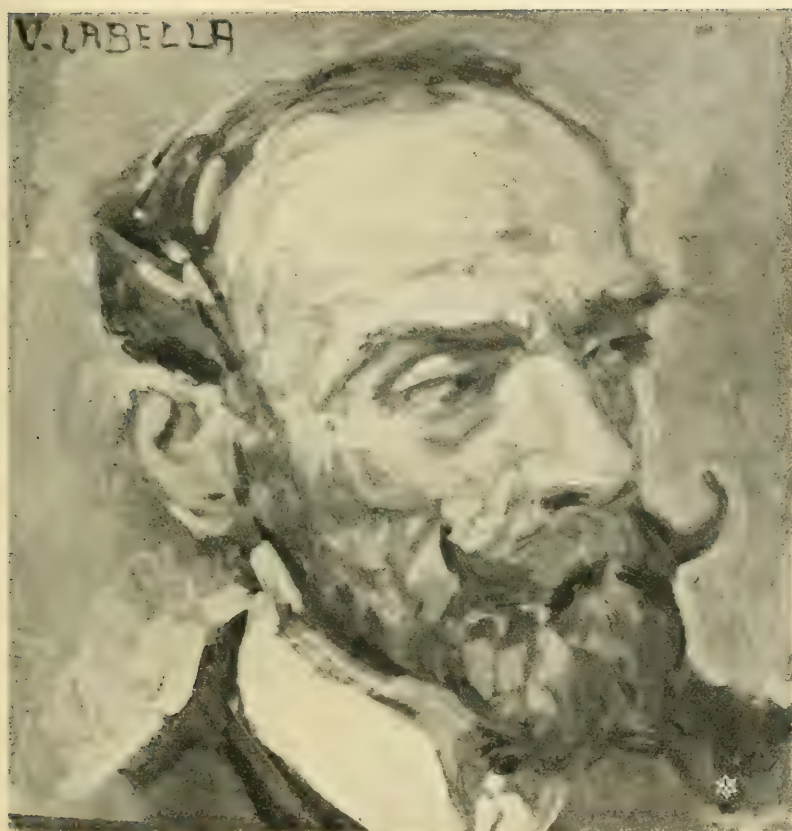
— Giuseppe Sabalich sta per dare alle stampe una storia del *teatro nobile* di Zara, fondato nella seconda metà del secolo XVIII la quale formerà uno dei più ricchi contributi alla storia del teatro italiano dopo il Goldoni.

— Le rappresentazioni Wagneriane al nuovo teatro di Monaco, che per gli sforzi artistici di quella città, creano una concorrenza al teatro di Bayreuth, sono cominciate con *Tristano ed Isotta* il 23 luglio.

— Al *Politeama Pacini* di Catania si è inaugurata la stagione musicale con l' *Africana*, con eccellenti esecutori e sotto la direzione del maestro Golisciani.

— La Società del teatro della *Scala* di Milano, costituitasi tre anni or sono per la gestione del teatro, si è sciolta. Per la prossima stagione l' impresa, come già annunziammo, sarà tenuta dal duca Visconti di Mondrone che a sua spese curerà l' esercizio del teatro.

— Giulio Massenet ha terminato una nuova opera in tre atti che sarà, nella prossima stagione, rappresentata al teatro di Montecarlo. Il titolo ne è: *Le Iongleur de Nôtre Dame*. L' azione si svolge nel medioevo all' abbazia di Citeaux, fra personaggi di solo sesso maschile.

— *I Barbari* è il titolo di una nuova composizione di Saint-Saëns. Il libretto, scritto da Vittoriano Sardou, è in 3 atti.

R. Selvatico

Riccardo Selvatico

Nella villetta di Biancade presso Treviso, il mattino del 21 dell'agosto scorso la morte strappò improvvisamente Riccardo Selvatico all'amore sconfinato della famiglia ch' egli idolatrava, strappò l'uomo illustre, nobile e puro all' ammirazione della patria, strappò l'artista all'arte, gettando lutto profondo ovunque giunse fulminea la notizia straziante.

Egli aveva cinquantadue anni.

Insieme a Venezia, l'Italia ne pianse la fine immatura, perchè nella gloria del teatro Veneziano, che è la gloria maggiore del teatro nazionale, dopo il nome di Giacinto Gallina, sta scritto quello di Riccardo Selvatico, perchè, grande nell' ingegno come nello studio, con un lavoro — *I recini da festa* — fra altri minori, egli fece opera immortale che con squisitezza d'arte somma, rende a colori smaglianti, a soavi sfumature, l' anima intiera di questo popolo così geniale, di cui in versi magnifici fu pure tante volte il poeta arguto e dolcissimo.

⁂

Al teatro *Camploy*, l' antico *San Samuele*, nel quale Carlo Gozzi tentò combattere colle sue *fiabe* il sommo Goldoni, i cui capolavori innalzarono quasi a dignità di lingua ufficiale della scena il dialetto di Venezia, recitava nella quaresima del 1871 la compagnia veneziana di Angelo Morolin, della quale la " Gazzetta „ di allora, annunciando la serata del primo attore Quirino Armellini con *una delle ultime sere di Carnevale* di Goldoni, così scriveva: " E quì abbiamo quasi rimorso di non aver raccomandato al pubblico questa Compagnia, nella quale v' hanno tre attori veramente distinti, la Morolin, l' Armellini ed il Morolin, che per un certo genere di produzioni gioviali e popolari costituisce una vera specialità „; mentre la serata della prima donna, veniva dalla stessa " Gazzetta „ così avvertita: " questa sera per be-

neficiata di quella egregia attrice che è la signora Marianna Morolin si rappresenta la *Bona Mare* di Goldoni. La scelta fa onore all' attrice beneficata. Il pubblico farà alla sua volta, col suo concorso numeroso e cogli applausi, onore all'attrice „.

Da questa compagnia, in quella quaresima, Riccardo Selvatico, a ventidue anni, fece recitare il suo primo lavoro dialettale *La bozzetta de l' ogio.*

Il successo fu completo, clamoroso: ma all' indomani della prima rappresentazione il severo critico della " Gazzetta di Venezia „ - l'articolo non è firmato, ma lo credo di Clotaldo Piucco, un coscienzioso e valoroso che troppo presto lasciò il campo — così ne scriveva:

" Ieri (27 febbraio 1871) la commedia del signor Riccardo Selvatico, intitolata *La bozzetta de l'ogio* fu applaudita vivamente, e l'autore fu chiamato alla ribalta una dozzina almeno di volte. L'imitazione del Goldoni si tradisce con certi personaggi, i quali, come il Pasqualin, non sono più del nostro tempo. I Giacometti, i Nicoletti, di papà Goldoni, che si lasciavano tirar le orecchie dallo zio o dal padre in presenza delle loro *morose*, sono ora divenuti meno docili. Il dialogo è però brillante e vivace, il carattere della *Cate* è disegnato felicemente e rivela una speciale disposizione; si guardi piuttosto l' autore da certi equivoci un pò scollacciati, da certi frizzi, che non sono di buona compagnia. Ci pare che nella sua commedia queste licenze più o meno poetiche abbondino „.

La bozzetta de l'ogio, sempre accolta lietamente dal pubblico rimase continuamente nel *repertorio* del Morolin e a quando a quando riapparve in quello delle compagnie che vennero poi.

⁂

Giacinto Gallina, nella fiorente giovinezza, fin da allora stretto in fraterna amicizia con Riccardo Selvatico, non aveva ancora pensato al teatro veneziano.

Egli, a brevissima distanza dalla prima recita di *La bozzetta de l' ogio* dava un dramma italiano al *Teatro Apollo* — l'antico *S. Luca*, l'attuale *Goldoni.*

Nessuna critica venne pubblicata del lavoro, ma il giornale del 25 marzo 1871 così recò la cronaca del successo poco lusinghiero:

" Ieri sera si è recitato un nuovo dramma del sig. Giacinto Gallina *L'ambizione di un operaio.* Il primo atto non suscitò alcuna manifestazione del pubblico, al secondo si applaudì e l' autore fu chiamato fuori: al terzo si è zittito: e al quarto, malgrado la disapprovazione

di una parte del pubblico, l'altra parte volle aver la soddisfazione di chiamar fuori l'autore due volte „.

Rappresentò questa commedia la compagnia drammatica Aliprandi della quale facevano parte Alfonsina Dominici-Aliprandi, Guendalina Dominici-Scalpellini, Giuseppina Palestrini, Adelaide Fabbri, Adalgisa Dominici, Giovanni Aliprandi, Ettore Dondini, Giulio Casali, Teodoro Lovato, Ettore Dominici, Luigi Bellotti ecc. ecc. e per le *parti ingenue,* Emilia Aliprandi, Italo Scalpellini e Vittorio Orlandi.

⁂

Fu nel 1872 che, risalendo a Goldoni per grandezza d' arte e di semplicità, con un capolavoro, *Le barufe in famegia*, Giacinto Gallina cominciò il suo meraviglioso teatro Veneziano, nel quale si seguirono in trionfo luminoso inestinguibile *La famegia in rovina (1872), Nessun va al monte (1872), Le serve al pozzo (1873) El moroso de la nona (1875) La chitara del papà (1875), Zende refada (1875), Tuti in campagna (1876), Teleri vechi (1877), Ochi del cuor (1879), Mia fia (1879), La mama no mor mai (1880), Serenissima (1890), Fora del mondo (1891), Famegia del Santolo (1892), Base de tuto (1894)*, ed infine il primo atto di *Senza bussola* (1897), il grande lavoro cui Giacinto Gallina dava l'ingegno ed il cuore d'artista sublime quando la morte lo tolse alla salita gloriosa.

⁂

Riccardo Selvatico tornò alle scene soltanto nel 1876 e precisamente la sera del 4 aprile, ma vi tornò da sovrano coi *Recini da festa* rappresentati al teatro *Rossini* dalla compagnia di Angelo Morolin la cui moglie Marianna, quantunque piemontese e in passato prima donna acclamatissima col Toselli, aveva raggiunta la perfezione nel dialetto e nel rendere i tipi Veneziani.

Sui *Recini da festa* la " Gazzetta „ del 5 aprile '76 pubblicava questo articolo :

" Teatro Rossini. In questa nuova produzione che fu ieri rappresentata con tanti applausi al Teatro Rossini, se difettano i caratteri e l' azione, vi è un dialogo che è vero, vivace, spiritoso e pieno di tratti caratteristici, che dipinge felicemente nella parte comica le abitudini ed il modo di vivere dei nostri popolani e sbozza, per dir così, la fisionomia collettiva del popolo nostro, senza che spicchi però abbastanza la fisionomia individuale dei personaggi ch'entrano nell'azione.

L'idea fondamentale è una di quelle ideine gentili che hanno una eco in tutti i cuori ben fatti e perciò più atta a ricamarvi sopra un idillio che una vera commedia.

Se la base del lavoro è graziosa e gentile essa ha contribuito però a dargli un'intonazione patetica la quale, l'abbiamo detto altre volte, ci sembra stuonare nella commedia in dialetto. Non è già che se si mettono in scena i popolani, non si possano attribuir loro sentimenti delicati e gentili: ma noi vorremmo vedere il buon cuore del popolo nella sua rozzezza senza soverchie raffinatezze che cadono nel falso. Per esempio non crediamo che ci sia un gondoliere sì sentimentale in tutta Venezia, il quale si commuova perchè non lo lasciano andare in chiesa ad assistere al battesimo di un suo nipotino e pianga addirittura perchè a quest' ultimo hanno imposto il nome dell'altro nonno anzichè il suo.

In compenso è ben designata la macchietta della *comare* (mammana) e sono benissimo condotte le scene finali dell'atto primo in cui l'idea madre della commedia: " *I recini da festa* „ è messa in azione. Le abitudini popolari sono studiate sul vivo e vi sono i segni di una osservazione fina e diligente, che fa onore al giovane autore. L'esecuzione fu ottima specialmente da parte dei coniugi Moro-Lin, il gondoliere *color di rosa* e la mammana.

Quanto al successo, ci fu quale meglio non poteva desiderarlo lo stesso autore, che fu chiamato agli onori del proscenio, e alla fine dei due atti più volte, e a mezzo degli atti stessi „.

Da venticinque anni, dinanzi a tutti i pubblici d' Italia, che proclamarono *I Recini da festa* un capolavoro, il successo di quella prima rappresentazione si mantiene entustiastico.

⁂

Selvatico diede alle scene anche due lavori italiani, ma con esito poco favorevole: *A mosca cieca* (1869), rappresentato dalla compagnia di Alamanno Morelli, e *La Contessa Elodia* (1876), rappresentato dalla compagnia Bellotti-Bon, protagonista Virginia Marini.

⁂

A Riccardo Selvatico, che, salito a reggere l'amministrazione della sua adorata Venezia, venendogli il nome di *Sindaco-Artista*, perchè nell'arte Egli vide sempre la risorsa maggiore della patria meravigliosa, Venezia deve l'iniziativa e l'attuazione delle mostre biennali internazionali d' arte, grande decoro per l' Italia, fonti di beneficî morali e

materiali alla città e fraternizzazione fra gli spiriti eletti del mondo civile, che a tele e a sculture consacrano il genio.

Ma insieme a queste esposizioni grandiose e gloriose, a cui, anche quando cessò di essere reggitore del Comune, prestò l' opera appassionata e sapiente con Antonio Fradeletto, amico dell'anima sua, Riccardo Selvatico dava ora nuovamente il suo amore e il suo valore al teatro, apparecchiando — dopo il silenzio lunghissimo — una commedia per Ferruccio Benini, attore e capocomico primo fra i primi....

*

Sulla salma di Riccardo Selvatico l' attore Enrico Gallina dispose una grande corona di alloro scrivendo sulla fascia nera " al caro fratello del mio Giacinto ".

Quanti ricordi di affetto e di arte evoca questa mesta espressione!

Gallina e Selvatico furono spiritualmente fratelli.

Poderosi nell'ingegno, sinceri nell'anima nobilissima, coi cuori uniti, superbamente sdegnosi dei facili applausi e degli effetti volgari, mirarono alle vette più alte e più pure dell'arte, da Giacinto Gallina raggiunte sempre col tesoro di tutta la sua produzione, sciaguratamente troncata dalla morte, quando trovato in Ferruccio Benini l'interprete degno, l' autore sommo aveva ripreso il lavoro con nuova passione..... raggiunte da Riccardo Selvatico coi *Recini da festa* da cui gli veniva pieno il diritto di raccogliere l'eredità di lavoro lasciata dal fratello che di pochi anni lo precedette nella tomba.

Speranze perdute.... Nel camposanto della loro adorata Venezia, Giacinto e Riccardo riposano per sempre, uno accanto all'altro.

Giovanni Mazzocolin

Curiosità e poesia

Con lo spirar d'agosto si sfollano rotonde di bagni e stagioni climatiche; e, per le lunghe sere che s'avanzano, anche dalle amene e solitarie ville incomincia l'esodo alla città, e alle scene notturne.

Così anche il nostro teatro di prosa aprirà, fra breve, i suoi battenti; ma esso li chiuse a giugno così debolmente, che non è a ripromettersi molto vigore nella riapertura. Ch'ei sia malato, e di molto, non è dubbio, se si pensi alle ricette che parecchi iperclinici vanno dettando per rinfrancarlo in salute.

Chi accenna a un teatro per il popolo, esclusivamente: altri, a far rivivere con lustre signorili la tragedia, classica o romantica, non si sa bene. La prima ricetta, benchè manipolata con dosi rugiadose di democratico ardore, è parecchio sospetta. Teatro per il popolo, sembra voler dire componimenti e favole che dipingano solo, e bene, la vita popolare: non volendo io far l'insulto a quei signori medici di supporre ch'essi per teatro popolare intendano, come i capocomici di quarant'anni fa, la peggio roba. E sia pure, teatro pel popolo. Ma gli autori di dove e come imbastiranno le favole? con la famiglia, che si fa vedere al popolo sia un impiccio? col sentimento religioso, che gli si dice essere una burletta? coll'amor di patria che gli si insegna a rinnegare? coll'amore al lavoro, quando gli si è insegnato ad odiare la proprietà... degli altri?

Restano, sì, le camere di lavoro, gli scioperi, e la distribuzione delle terre — uso Tolstoi —: ma, francamente, il tema si esaurirebbe troppo presto, specie per chi è ora avvezzo a trattarlo per davvero, e fuori scena.

Volete, col teatro, educare il popolo? Dategli roba buona: la gusterà. L'arte è una aristocratica che non scende al popolino, ma se lo tira su al proprio livello.

L' altra ricetta è più sincera, ma anche più singolare. Teatri olimpici, tragedia greca. Quella di Sofocle, d'Eschilo, d' Euripide ?...

Lasciando stare ch' essa più non risponde al concetto dell' estetica odierna, chi la rappresenterà, chi la ascolterà ? dove, negli attori di oggi, la bellezza plastica, la potenza della voce, la tradizione dell'accento, del metro, del gesto ? Parlo in genere, s'intende... Qualche mite eccezione nulla leva alla prepotenza della regola.

E chi le ascolterà, quelle tragedie classiche ? coloro che vanno a teatro solamente per ridere, come non dubitano di affermare? coloro che non si interessano che ai casi di *Zazà*, e alle gambe della *Crevette ?*

La tragedia anche romantica, par che dicano i medici della seconda ricetta : da *Pia de' Tolomei*, e da *Gismonda da Mendrisio*, alla *Francesca da Rimini*: quella prossima del D'Annunzio, e quella di Silvio. In questo caso, siamo al dramma più o meno storico ; e ben venga, se si chiamerà *Lorenzino* del Revere o *Arnaldo da Brescia* del Niccolini.

Ciò che non par dubbio in tutto questo propinare di medele, è che il teatro nostro è malato. Sono malati non solo gli autori, non solo gli attori, ma altresì il pubblico, che è il peggio malato di tutti, perchè è quegli che paga l' olio.

Basta entrare in uno dei nostri teatri di prosa, per accorgersene subito. Se non è una *prima* o di *pochade* francese, o di una clamorosa notorietà, il teatro, novanta su cento, è mezzo vuoto. Quel pò di gente che c' è, è disattenta : si direbbe che è lì per fare qualcosa, comunque ; per mostrarsi a quel po' di gente, e per vedere quel pò di gente.

D' ordinario, il componimento è una delle solite porcherie francesi: e ve lo dice la disattenzione affettata e penosa di quelle poche signore per bene che sono in teatro, e la risata *sportiva* di quelle altre, ad ogni perla pornografica che di tanto in tanto vanno sputando i comici, poveretti, pieni di zelo, in verità, per sottolineare più che possono la sguaiataggine, ma altrettanto inadatti a rendere quel brio e quella vivezza, che sono le sole cose buone e sincere che si trovino nelle *pochades !*

Non più, nelle sale, la freschezza e l' olezzo verginale della fanciulla ; ma il muschio nauseante della *cocotte*, o della girovaga notturna. Cercate adesso inutilmente quei gruppi di buon-gustai che facevano un tempo, di una sala di prima rappresentazione, il sole e la pioggia ; non più quelle platee inchiodate lì ad ascoltare, a vedere, a piangere, a ridere, a ricevere insomma e a comunicarsi una forte im-

pressione! Le teste sono voltate qua e là, fuor che verso la scena: i binocoli non mirano a sorprendere nelle fisonomie delle attrici il combattimento di una passione, o lo strazio di un dolore, o l'esaltazione di un sacrificio; ma sì le curiosità strambe dell' abbigliamento, o le esibite procaci nudità.

Qualche giornalista annoiato, autori che spiegano il gelo dell' ambiente col non rappresentarsi in quella sera una loro commedia: molti di quelli che vanno al teatro per un resto d' antica abitudine, e col proposito di non tornarvi mai più; ecco, nella più parte, il contingente del pubblico ne' nostri teatri di prosa.

Dunque, il male c' è, e di che tinta!.. e proviamo pure le ricette, massime se dettate in buona fede, e senza secondi fini; ma, per avviso mio, il male è uno solo, e uno solo può essere il rimedio.

Noi abbiamo, da molti anni, sbandito dalla scena due elementi che le sono indispensabili: la curiosità e la poesia. La poesia, sopratutto. Ne sbandimmo la curiosità, quando si stabilì per dogma che la commedia nova non dovesse avere intreccio, nè tesi, nè antitesi, nè protasi, nè catastrofe: quando si vollero spegnere sulla scena la fiaccola della fantasia e la fiamma dell' immaginazione: quando si volle povertà numerica di personaggi, assenza di favola, squallore di dialogo, miseria di tutto: limitandoci al ghiaccio dell' analisi, che più sembra profonda agli ingenui, di quanto più è grigia e disamabile. E sopratutto bandimmo la poesia dalla scena, quando all' analisi non lasciammo altri soggetti che anime verminose, e cadaveri putrefatti. Non già le cristalline distese del mare, non l' azzurro del cielo, non il verde eterno dei prati: noi vogliamo analizzare solamente il brutto, lo schifoso, come se al mondo non ci fossero che vermi e cloache.

La prima cosa, per fare un po' di bene al nostro teatro, è spediente ricondurvi le attrazioni dell' impensato, le festose ingegnosità degli eventi, la splendidezza dei dialoghi, la genialità delle passioni.

E, se occorra analisi, non sia solo clinica; ma bensì la dolce e feconda ricerca del bello, la santificazione del dovere e del dolore, lo entusiasmo del sacrifizio: perchè, al mondo, ci sono anche queste belle cose, come ci sono purtroppo quelle altre che ributtano.

Dio buono, non possiamo già essere tutti sarti, diceva, al suo, il Principe di Galles, ora Edoardo VII. Noi diremo: non possiamo poi mica essere tutti ladri e tutte prostitute.

Giuseppe Costetti

Il caso del tenore Bonci

Si tratta d'un processo che si è svolto pochi mesi fa davanti al tribunale di Bologna, e che val la pena di essere raccontato perchè si riferisce ad una quistione che tocca gl' interessi di tutto il ceto degli artisti di teatro.

Il fatto è questo. Per la serata del Bonci al teatro *Duse* i manifesti dell' Impresa annunziavano che, dopo l'opera, il Bonci avrebbe cantato *alcune romanze.* Al leggere quest' annunzio, il rappresentante in Bologna della Società degli autori, che rappresenta pure la Casa Ricordi, corre in Questura a mettere il *veto* a tale esecuzione fino a che non sia noto di quali romanze si tratti. L' impresa avvertita, o per meglio dire, uno degli *incaricati* che agivano sotto il prestanome di una donna perfettamente estranea all' azienda, fu costretta a venire a patti col rappresentante, ed acquistò per poche lire il diritto di eseguire con accompagnamento di pianoforte un numero illimitato di pezzi musicali di qualunque specie, salvo determinate esclusioni per certe opere elencate a tergo della ricevuta.

La scelta dei pezzi era invece già stata fatta da tempo fra il maestro direttore e l' artista; e fra questi figuravano l' aria della *Bohéme* di Puccini " Che gentile manina „ che appunto è fra le escluse, e la canzone del *Rigoletto* " La donna è mobile „ che poteva essere cantata al piano, mentre il direttore aveva disposto che il brano venisse accompagnato coll' orchestra ed in una delle sere antecedenti lo avea anche provato.

Grazie però all' espediente ora indicato, la vigilanza dell' Editore venne delusa: poche ore prima della rappresentazione il *veto*, che la avrebbe resa impossibile, venne tolto, e il Bonci cantò fra gli altri anche i due pezzi sopra accennati. Di qui denunzia della casa Ricordi e relativo processo: sul quale, seguendo un criterio assolutamente *nuovo* in simili casi, si vollero coinvolti nell' accusa, oltre all' impresa, anche gli artisti, cioè il direttore d' orchestra ed il cantante.

Invano la difesa opponeva che la violazione della proprietà artistica non era addebitabile che all' impresario: pretore e tribunale ritennero provato che il Bonci *era a conoscenza* dell' abuso che si commetteva eseguendo in pubblico quei due pezzi di musica senza il consenso dell' editore, e lo dedussero da vari indizi, cioè dai termini in cui l' avviso al pubblico era concepito, dall' avere il Bonci avuto notizia che già in precedenza la casa Ricordi avea negato il permesso per altri pezzi dapprima progettati, ed infine perchè, saputo della querela, il Bonci avea spedito al Ricordi un telegramma in cui prendeva sopra di sè tutta la responsabilità del fatto, intercedendo perchè la procedura giudiziale fosse scongiurata; la partecipazione avuta dal Bonci nella rappresentazione abusiva fu dichiarata *dolosa,* e condannato anch' egli alla multa ed ai danni insieme cogli altri due.

Un accordo sopravvenuto fra la casa Ricordi ed il Bonci relativamente ai danni impedisce ora che la Cassazione, avanti a cui la causa era stata portata, possa pronunziare l' ultima parola sull' argomento. Perciò rimane insoluta una controversia delle più gravi e che molto interessa gli artisti di teatro.

Si comprende da parte degli editori la mossa abilissima per quanto ardita, di chiamare anche gli artisti a rispondere delle violazioni alla legge sui diritti di autore che si commettono in teatro: essa tende, nientemeno, che a trasformare gli esecutori in altrettanti *cerberi* a profitto degli editori per la difesa della loro proprietà, ed è un altro sintomo di quella invadenza editoriale da cui è dominata tutta la nostra vita teatrale e contro cui un giorno o l' altro converrà pure reagire.

Ma facendo astrazione da tutte le specialità del caso attuale e considerando la massima dal punto di vista della situazione che verrebbe creata agl' interpreti, attori o cantanti che siano, sorgono spontanee alcune riflessioni che porterebbero, a parer nostro, ad escludere ogni responsabilità per l' artista, anche nel caso più sfavorevole, e cioè quando pure resti provato ch' essi parteciparono alla rappresentazione *sapendo* dell' offesa patita dall' autore o dall' editore nella sua proprietà.

Il Rosmini, che fa testo in fatto di giurisprudenza teatrale, ha esaminato la questione quando prevaleva il concetto che queste violazioni di proprietà fossero semplici contravvenzioni, ed ha potuto facilmente risolverla col codice alla mano, il quale dispone che la pena delle contravvenzioni si applica anche all' esecutore materiale che agisce per conto ed ordine di altri, nel solo caso ch' egli sia stato espressamente *diffidato* a non prestare il suo concorso.

Ma dopo quell' epoca è una celebre causa contro l' avv. Tosi-Bellucci, Sindaco di Modena, nella quale la Cassazione dichiarò che que-

ste violazioni, importando un danno di terzi, costituivano veri e proprii delitti, e allora sembra logico che debbano trovare applicazione i principii ordinarii sulla complicità e sulla correità, di modo che, si può dire, che per questa via la disputa non ha fatto neppure un passo verso la soluzione.

Nella causa Tosi-Bellucci la Cassazione toccò senza risolvere la quistione che ci preme, e poichè si sosteneva dall' imputato che gli autori principali della violazione erano i cantanti, la Corte si limitò a dire che sarebbe mostruoso tenere per responsabili in via principale gli esecutori, riservando la semplice qualifica di complice a chi era stato l'organizzatore dello spettacolo.

Da questo accenno non è mancato chi ha voluto indurre che, se non autori principali, gli artisti sono a ritenersi complici nel reato d' usurpazione dell' opera altrui, ogni volta che vi sia *dolo*, quando cioè, oltre al concorso materiale ch' essi prestano alla rappresentazione abusiva, vi sia anche un elemento intenzionale nella scienza di contribuire alla perpetrazione d' una frode. La verità però è che questa seconda ipotesi non fu, per buona sorte, dalla Cassazione in alcun modo figurata.

Diciamo per buona sorte, poichè a nostro avviso questo modo di ragionare parte precisamente da un equivoco.

Prima di tutto ci sarebbe da fare una quistione di volontà: poichè è molto discutibile se, chi ha contrattato di prestare, dietro retribuzione, l' opera propria per l' esercizio d' un determinato lavoro, che in sè non ha nulla d' illecito, abbia poi la facoltà di rifiutarla senza esporsi a gravissime conseguenze. Di questo passo si verrebbe ad incriminare un mondo di gente, poichè la questione è identica tanto per chi recita o canta la produzione artistica altrui, come per chi concorre magari prestando il servizio più umile in quell' organizzazione così complessa e multiforme che è uno spettacolo teatrale. Basterebbe la notorietà del torto fatto all'editore, defraudandolo del nolo della musica, per dare dei rimorsi perfino al portaceste o all' accenditore del gaz di passare come complice di un reato!

Ma poi il vero punto di vista sotto cui la questione va esaminata non è neppure questo. La ragione vera ed assoluta ch' elimina ogni e qualsiasi responsabilità a carico degli artisti, a nostro avviso sta in questo, che l' opera loro si esplica all' infuori di ciò che costituisce il fatto che la legge ha voluto punire.

Il lucro che l' artista ritrae dal suo lavoro non ha nulla di comune colla retribuzione che spetta all' autore per l' uso che si fa dell'opera che gli appartiene. Chi s' impadronisce dell' opera dell'ingegno altrui e ne fa oggetto di pubblico spettacolo, incassa un corrispettivo di cui

una parte appartiene a chi ha fornito la materia prima, cioè l'opera rappresentata: se manca a questo dovere, usurpa indebitamente una parte dell'altrui patrimonio e perciò giustamente è punito. Ma l'interprete non fa nulla di tutto questo: egli contribuisce, alla sua volta, con un nuovo elemento proprio, la sua interpretazione, che si aggiunge al prodotto dell'inventore del soggetto, scrittore, o maestro, o coreografo: entrambi hanno diritto alla lor parte di compenso che il pubblico paga nelle mani dell'impresario, e se l'uno è defraudato, non perciò può farsi carico all'altro, che dell'opera del compagno non ha disposto a suo profitto in qualità di proprietario.

Nè si dica che l'attore od il cantante, portando il suo contributo al risultato finale dello spettacolo, fornisce allo speculatore il mezzo per condurre a termine la usurpazione che si era proposto: egli esercita la sua professione, e se il materiale del reato consiste nell'obbligo violato di pagare il nolo all'autore od all'editore, esso rappresenta un fatto assolutamente distinto, un reato di omissione che non può riguardare se non colui a cui incombe l'obbligo relativo e reca in atto la rappresentazione come fatto economico e giuridico.

Del resto in uno spettacolo non vi è soltanto il nolo della musica; vi è quello del vestiario, degli attrezzi, delle scene, dei meccanismi, ed è accaduto più d'una volta che questi fornitori vengano defraudati e sia luogo perfino a querele penali, senza che si sia mai pensato che sorga una responsabilità qualsivoglia nell'attore, nel cantante o nel mimo che indossa il costume o fa uso di quegli arredi per sostenere la parte che gli è affidata, quando pure non ignorasse la vertenza sorta da parte del fornitore.

Una sola eccezione è da farsi pei concertisti che si presentano con un *recital* di loro scelta, o richiesti di una replica sostituiscono un pezzo fuori programma senza che l'assuntore dello spettacolo possa nè prevedere nè impedire una violazione eventuale del diritto di autore. Ciò non accade mai quando il programma è combinato dal direttore d'orchestra, che rappresenta in questo l'impresa, e quando si sono fatte delle prove.

Non crediamo con queste brevi osservazioni di avere trattato a fondo l'argomento, ma ci basta di avere accennato ad alcune obbiezioni alla massima bandita nel caso del tenore Bonci, massima che, a nostro avviso, può condurre ad applicazioni pericolose e ad una fonte di molestie e d'imbarazzi non lievi agli artisti di teatro.

Giuseppe Samoggia

LA FIORERA

MONOLOGO

a Laura Zanon-Paladini

(Si presenta una popolana sulla sessantina, porta uno sciallo a colori chiassosi; ha in mano un cestello con pochi fiori, scattole di cerini e fasci di giornali)

Bocoli! Bocoli!... Violete de ogni mese! (*al pubblico*) So' qua! Xe qua la mora! (*si ferma a guardare il pubblico*) Cossa gali da rider? O songio da meter su i ventoli?.. (*con sorriso di compassione*) Ah, vedo! Lori no i me conosse! No i conosse più *Taresa, la fiorera del Samarco e de i cafè!* Ostrega! Ma i ga ben el çervelo de panada, veh!...

Capisso! Lori, poareti, i xe nati col secolo! Lori no i ga conossuo le çelebrità veneziane dal quaranta in zo! E che colpa ghe n' âli, po', lori, se noi ga conossuo el megio e el bon de l' aristocrassia popolar venessiana!.. (*numerando e fissando il pubblico per vedere se si ricorda*) *Polenta - e - barboni!.. Spinacarpi* de l' Erbaria? Gnente? *El sempio* de Ruga de Rialto?... Gnanca!.. *Ruy, bestia rara?... Aqua e late?* Ma alora chi gali conossudo, ostaria! (*ride*) Lori no i conosse nome che *la muger del bogia!.. (ad uno in orchestra)* Cossa roba del 48? El sarà nato del 48 lu, sior sbrindolo, o forsi sô pare el gavarà sonà *la tromba intrepida*, ma mi, del 48 favo, za, la rivolussion... oh bravo! E salo con cossa? (*mostra i fiori*) Co sti qua, el vara!..

Araciòe! O credeli che le çelebrità de Venessia le mor cussì presto? Ma va là! Diese àneme gavemo nualtre, perchè semo nate de carneval! Gavemo el morbin che ne tien su, no gavemo paura dei bruti musi e, el mondo, lo ciolemo come che el vien... Me màgneli?

Mi, come che i me vede, so' una dei tanti martiri che ga fato l'Italia. Come, i lo sentirà dopo!

Capisso che alora gavevo la belezza del aseno, ma sta fassada qua! (*mostra il riso*) Hu! Porcomondo! Co ghe penso quante teste che go fato zirar! Mah! Xe destin che tute le done grande le gabia da fenir. Ga fenio anco Lucressia Borgia... pol fenir anca Taresa Scoti!

Ma no xe, tanto, la nevegada, quela che ne fa speçie, a nualtre done, xe la maniera de la tramontada, che no ne va zo!

Pensar che, geri, gerimo fior che tuti voleva nasar, e ancuo ostaria, semo nualtre, inveçe, che... nasemo... el tabaco!

Ah! Povera Scoti!

Vèdarme, ghe voleva! Col mè mato capelin a la banda, co le sò brave cordele color Maria Luvigia, che le me svolava de driovia. La bustina de veludo verta sinamente qua! (*mostra il seno*) El cotolo de raso, pien de camufi e de merli..., e le scarpete co le rosete!

I vara! (*imita il passo affrettato delle fioraje, reggendo il cestellino con la maggior grazia possibile; tutto con esagerata caricatura*) Do ziradine co sti deolini! (*finge di formare in fretta un mazzolino e di legarlo col refe!* E l'afar gera fato! (*imitando il porger elegante dei mazzetti, come se li distribuisse a signori e signore sedute al caffè*) Madàm! (*pronunci come è scritto*) (*Vedendo la signorina, passa da lei e offre*)--Mademoasèl!.. (*Poi, passando ad un signore*) — Monsù!.. (*Dopo offerto, via, da un altro*) — Çelensa!.. (*Poi, come scorgendo un giovane avventore*) — Ciao, moro!.. (*Non gli dà fiore ma passa*)—Oh! Lustrissimo! (*Dopo di avergli infilato un fiore all' occhiello*) — Bela zornada, ancúo! (*Vedendo un altro, corre a lui*) — Sior conte, benedeto! Elo da ste parte? (*Passa ad altro*) - E lu, sior comendaor! Cussì bonora in pie? (*Poi, come cacciando un cane che le veniva tra i piedi*)—Va in malora! (*Ad altro zerbinotto*)—Bondì, belessa! Come va l' àmia? Gàla ancora quel afar? (*Poi al pubblico*) E cussì se fava el ziro de le Procuratie! (*Con forte sospiro*) Heee! Ghe vol naso, per sto mistier, altro che buzare, perchè mi, i diga, conti, comendaori, cavalgeri, baron-canagie... li gavevo per le man tuti.

E po... Regola general! Ai zove noti.. sempre bocoli freschi! A le mace... quei che spussa da mus-cio un mìo lontan... gazie! per confonder el odor! — A l' inclita, gnente che margarite... Ai veci impomegai, (*sospira forte*) le viole del pensier! Co me capitava a tiro qualche cubia che filava... qualche bionda che toleva l'aqua de saresa e a qualche moro che sorbiva el apio, che, gnacavo i masseti che parla... L' ortensia... el amorin... la milgioneta... la vanilgia... E, tanto che la banda sospirava el — *Ernani, Ernani, involami!* — o, magari, el *Amami Alfredo*... me cassavo vissin... Una scalimbrada al meco, una ociada ladra a la tosa e... la sibila gaveva belo che resposto. A qualche zen-

tildona — de quele de manega larga — ghe ris-ciavo qualche volta la camelia, maa a quele che pagava ben, intendemose, perchè (par de l' impossibile !) la *signora de le camelge*, alora, la gera cussì in voga che anca quele che passava per done oneste voleva aver avudo el piasser de no esserghe mai stae !

Ah ! Co i dixe : la moda !?

E vorli saver cossa che me butava el ziro de le nove ? Mezo napolion... infa-li-bile !

Altro che ancuo , che i napolioni ghe vol çercarli col magioleto ?

Ah ! Ma la mê bubana gera i foresti !

Gavevimo, quela volta là, più todeschi e fransesi a Venezia, che no ladri !...

E tuto zente de polso... òhe !... roba stagna, miga come ancuo, che, basta !.. no vogio dir mal de la mê patria ! E po, mi, el todesco lo parlava più megio che el venezian ! *Gute morghen ! Bighèz*? *Tanchin!* Vorlo un garofolo de çinque fogie !

E ai fransesi... — *Oh ! Jolì petì ! Mon ami !* Ah ! cossa ghe par? E co se ghe sapava el pie, ghe voleva dirghe — Oh ! Perdon.... E magari, dopo, drio — *Va in maloron !*

Ma, intanto , de rife o de rafe , co l' erba canela e coi bei-omeni mi guantavo el quarto de fiorin, la svanzega e magari anca el talaro !...

Eh ! No i torna più, no, quei ani !

Ghe gera... *(poi sottovoce)*, ghe gera de quei, più muscardi, che i me ne dixeva in te una recia de crue e de cote !..

Ah, ma mi favo finta che no fusse afar mio !

(imitando). — Ah ! Comàndela ! No la capisso ! So sorda da sta recia, sala! — Cossa dixelo, sior conte ! Xelo rafredà ! Decoto de camomila e un per de sanguete andove che el sa lu !

A çertiduni, pò che i me dimandava el fior più belo, ghe respondevo, sbassando i oci ! — I parla co la mama ! — E i gera bei che servidi !

Ma a la Fenisse !? Là ! Là ! Co i dava l' opera - balo! Quelo gera el me campo de batagia. — Madona ! A corbati, i fiori per le cantarine più in voga! Eh... In te la nostra botega in Fressaria... principi, duchi , ambassadori , comendaori , gran-cordoni... i ghe vigniva come spuar per tera ! Ciò !.. Se zapava su le bancanote da mile ! E quante camelge che i me ga ancora da saldar ! Oi de cani !

Ah ! Ma mi me refava coi *bochè* per le prime balarine !

(Dopo una pausa, sottovoce). Ghe n' ò fato una per la... i me giuta dir.... che , ostregheta, el gera de sta posta *(apre le braccia)*. 'Pena che i lo ga visto, zo, urli, che deboto casca zo el teatro ! El zorno drio gero in cheba !

Ma, la rivolussion, mi la go vuda sempre nel sangue!

Co xe intrai i caribaldini, un fior più no ghe gera a Venessia, a pagarlo un marengo: e i mè masseti de tre colori i ga fato sbrego! — A corbati i ghe li svodava soravia de le gondole; e lori, che i li guantava a svolo e i ne butava i basi!

Per scurtarvela, me so' inamorada in te un caribaldin!

Mê mare, poareta, la me dixeva sempre: — Taresa, gábî ocio! Taresa, vara ben quelo che ti fa! Arecordite che una tosa la pol perdere in t' un scosso tuto quelo che la ga de più grando in te sto mondo: el onor! — E mi ghe respondeva: La vaga là, mare! Taresa ga giudizio e no la xe più putela; ma se anca fussi destinà che sta desgrassia la ghe gabia de nasser... *xe fata l' Italgia! Femo i talgiani, ostrega!*

(Dopo pausa, sospirando). E xe stà proprio quel bogia de caribaldin che me la ga fabricada!

Inorbada, ghe gero, cofà le gate!

Co tornavo a casa, a la sera, dopo sarà botega, tuta macada da le proteste de amor, mê mare, poareta, la me fava: — Andove geristu sin desso, Taresina?

— Dal santolo, mare!

E semo andai drio, co sto santolo, insinamente a la stagion i ed àmoli... quelo che me ga bastà per conosser co bei regai che fa i santoli!

Altro che " l' *Italgia farà da sè!* „ Ga volesto esser in do per far qualcossa!

E una volta fato el primo scapusson, el recioto vien drio co fa le sarese. El batalion xe andà a Napoli, mi so andada in pagia, e me mare xe andada a védar se se sta più megio delà che de qua!

Da quela volta, Taresa no xe stada più Taresa.

Eh! Lo go passà, si, el mio Calvario! Son cascada da la graela a la farsora. La botega no la me butave più cofà una volta! I afari calava, le tasse cresseva! Cossa gavevio da far?... Gnente! Le done come mi, no le se perde de coragio! Gero un fià calada, ma spirito e morbin no me gaveva bandonà! Sbiaca e sbeleto, e so' tornada in Piassa!

Co sbrego, quela sera, Madona!

Ghe gera, sì, le novisse, le romane! Bela roba... Zenare sbasio, fruà, che no le valeva gnanca la mê savata! Ma mi, orcamastela! La me grassieta. . i mê bei oci?... le mie menae de fianchi... el cuor impissà? Taresa! Taresa! Tuti coreva da ela!

(Imitando) — *Ciò! La gastu vista?— Xela ela?— Xela risussitada?*

— *Siori si, siori piavoli! Morto rissussità fa quarantaoto.* I gaveva un bel cantuciarme drio l'*adio del passato*, ma mi? Muso duro e bareta fracada! E po... gavevo la veleta, ciò, che scondeva le magagne!

— *Che fior me dastu, Teresina!*

E mi, coi oci bassi e co el bochin streto: — *Me manca el più belo, Çelensa!...*

— *El fior de l' inoçenda!...* — Me respondeva in coro quei mati descadenai!

— *Eh! Ma no conta!* dixeva uno veceto — *mi conosso, presempio, Gegia, la perlera, che la la ga, l'inoçenza.— Le xe un bocoleto pena despicà* — ghe respondevo mi, de recao. — *Cossa?* La conossistu?

— *O streghete! E come? — Vustre parlarghe?* — E la Zanze? — Saltava su un altro col monocolo... — *Quel toco de biondona? La fiu del moleta che stà a San Zanipolo... — Busaragna. No ce miga de cativo gusto, salv? — Parlarghe! Parlarghe! Dirghe... darghe!...*

— Ohe! Ohe! Piac, el diga, nobilomo. Cossa telo sto *dirghe* e sto *darghe?* E tu, fior lustro, cossa crèdelo che Taresa sia tornada a Samarco per farghe la *hem-hem* e propio a elo? Oh. Se el me dirà che zerca de tastar... el teren! Se el me incaricarà de darghe una scalimbrada ala marcansìa!... Sto qua si che lo fazzo de cuor; ma gnente più in là, perchè mi, el diga, azion in contrarie a la moral, brogi contro i boni costumi... i se la cava da la testa!...

Do ociae ladre... un sospireto, *bon dì biondo!* e l'afar gera fato.

Qualche volta! (*piùa bassa voce*) Qualche volta, se el palasso no gera massa lontan.... o se no ocoreva spender per el tragheto, ghe andava mi medema, soralogo, a tratar l' afar un fià più da viçin... a scoder i aconti.... a pareciar el pian de batagia... Ma le gera combinassion rare co el caso se presentava propri desparà!

I diga! Miracoli no se li pol far! (*dopo una pausa*) E se tira avanti de sto troto, insin che el Signor el vorà mandarme sto terno al loto, che ghe n' ò propio de bisogno. Fiori, ancuo, li crompo, ma no ghe ne coltivo più... coltivo... i veci, che almanco, lori i me paga el tabaco! I tosi, *de impianti* no i ghe ne vol saver? Lori no *impianta* che la morosa.

Del resto, el bon cuor no lo go grancora perso, e dago via la roba anca a maca, massime co vedo oci che sluse e man per aria! (*gitta fiori in platea*). E che sti fiori i ghe parla per mi è Pecà che el dô linguagio, co fa el sô odor, no el dura che un zorno!

Giuseppe Sabalich

La musica nei drammi di Shakespeare

L'arte è lo splendore del bello, e il mezzo di rappresentare la verità nell'affetto, secondo le leggi dell'ordine e dell'armonia. Ma l'arte, una ed immutabile nella sua essenza, perchè una è la luce che l'incolora, una la fiamma che l'alimenta, è varia nelle forme e ne' modi di dare espressione al pensiero e alla immaginazione, ne' campi della quale spazia ed ha libero volo. E quando essa esprime l'ideale, raggiunge con maggior perfezione la verità estetica, senza cui non v'ha bellezza vera e sostanziale, nè avran mai vita propria i prodotti del genio.

Fra le arti ispirate, quelle che parlano un linguaggio più forte allo spirito, e lo scuotono colla potenza dell'immaginazione e degli affetti, sono la musica e la poesia; le quali non avendo nulla di visibile, e direi, di corporeo, come la pittura, l'architettura e la statuaria, sono l'espressione più viva e vera dell'ideale e del sentimento. Esse si rivelano all'uomo colle immagini e cogli affetti, che sanno svegliare; poichè l'armonia che sorge dalle note musicali, e le immagini che si affacciano alla nostra mente alla lettura del poema, del dramma o della lirica, non hanno impronta alcuna materiale, ma si manifestano schiette e d'una natura non visibile allo sguardo, ma solo visibile all'anima, cui s'imprimono con quella idealità, che è insita al moto e alle potenze della vita interiore.

Tutte le arti propriamente dette sono l'espressione d'una idea, d'un sentimento, ma lo sono in modo diverso. La musica, a mo' d'esempio, è la più insinuante, la più profonda, la più intima. Esiste fisicamente e moralmente fra il suono e l'anima una relazione mirabile: anzi sembra che l'anima sia quasi un'eco, dove il suono prende una nuova potenza. Narransi maraviglie della musica antica, e non è difficile il crederle, vedendo gli effetti della nostra musica sopra noi stessi, che non siamo così sensibili al bello come gli antichi. Nè si

pensi che effetti così portentosi risultassero da mezzi assai complicati; che anzi quanto meno strepitosa è la musica, tanto più ci commuove. Diamo al Pergolesi poche note, e alcune voci pure e soavi, ed egli colle patetiche melodie dello *Stabat* ci trasporterà nei cieli, e immergerà la nostra mente in una fonte di ineffabili visioni. Accordiamo a Mozart poche note, ed egli nel suo gran *Kyrie*, e nel *Requiem* ci solleverà oltre le caligini della terra, nella quieta estasi de'regni dello spirito. Poche note al Rossini, ed egli vi aprirà un oceano interminabile di armonie sacre nel *Mosè*, e di patriottiche nel *Guglielmo Tell*. Il potere di quest' arte risiede nel ritrarre all' immaginazione una regione senza confini, nell' attemperarsi con una pieghevolezza mirabile alle disposizioni di ogni persona, nell' eccitare e accarezzare coi suoni di una semplice melodia i nostri abituali sentimenti e gli affetti più cari. La musica in questo rispetto è un' arte che non ha pari, ma non per ciò ha il merito di essere la prima fra le arti belle.

La musica soggiace alle conseguenze dell' immenso potere che le venne concesso: ella desta, più che qualunque altro, il sentimento dell' infinito come quella che è vaga e indeterminata nei suoi effetti. È il rovescio della scultura, la quale ci trasporta meno verso l' infinito, essendo in essa tutto determinato colla massima precisione. La ricchezza, e insieme la povertà della musica, sta appunto nello esprimere tutto, e non esprimer nulla in particolare. La scultura invece non ne porta a fantasticare su nulla, rappresentando nettamente la tale, e non altra cosa. La musica non dipinge, ma commove, pone in movimento l' immaginazione, non però quella che riproduce le immagini. Commosso il cuore, tutto si esalta, onde la musica può indirettamente, e fino a un certo segno, suscitare immagini e idee: se non che la sua potenza diretta e naturale non si esercita sull' immaginazione rappresentativa, nè sull' intelligenza, sì bene sul cuore: il che importa un notabile vantaggio. Oggetto adunque della musica è il sentimento; ed anche in questo il suo potere è più profondo che esteso; e se esprime i sentimenti con energia insuperabile, non ne significa però che un piccolo numero. Per legge di associazione può, a dir vero, risvegliarli tutti, ma direttamente non ne genera che due, i più semplici ed elementari, la tristezza e la gioia, colle infinite loro gradazioni. Il volere che la musica esprima l' eroismo, un atto generoso, o sentimenti in cui abbian poca parte la tristezza o la gioia, è lo stesso che pretender ne dipinga un lago o una montagna. Essa fa tutto ciò che è in suo potere: usa del largo, del rapido, del forte, del dolce, e via dicendo; nulla meno spetta sempre il compimento dell' opera all' immaginazione, la quale risponde colla propria virtù.

Sotto la stessa forma chi pone una montagna, chi l'oceano; il guerriero vi attinge ispirazioni eroiche, e il solitario ispirazioni religiose. Le parole, per verità, determinano l'espressione musicale; ma il merito allora risiede nella parola; anzi spesso la parola dà alla musica una precisione che l'uccide, o le toglie gli effetti proprii, l'indeterminato, l'oscuro, il monotono, non che l'estensione, la profondità, ed ero per dire, la infinità sua. Io non ammetto la comune definizione del canto, una declamazione rappresentata con note. Una semplice declamazione bene accentuata è preferibile agli accompagnamenti che assordano e stordiscono; nullameno uopo è lasciare alla musica il suo carattere, nè torle i suoi difetti, nè le sue qualità, e specialmente non si vuole allontanarla dal suo scopo, e chiederle ciò che non è in grado di dare. Essa non è fatta per significare affetti complicati e fittizi, o comuni, e peggio ancora, sensuali; che il senso, invadendo i campi dell'ideale, ricalcitra e mormora contro lo spirito, e ne attenta l'augusta santità dell'impero: conciossiachè il suo maggior pregio sta nel sollevare l'anima verso l'infinito. La musica pertanto si associa naturalmente alla religione ed in ispecialità alla religione dell'infinito, che è ad un tempo quella del cuore, e vale più che altro a trasportare l'anima tremante ai piedi dell'eterna misericordia sull'ali del pentimento, della speranza e dell'amore. Fortunati coloro che a Roma, nel S. Pietro in Vaticano, sotto l'immensa cupola, che Michelangelo lanciava a smisurata altezza, fra le solennità del culto cattolico, sentirono le melodie di Leo, di Durante, di Pergolesi e di Rossini sulla Sacra Scrittura! Essi per un istante gustarono le delizie ineffabili del cielo, e lassù poggiarono le anime loro, senza distinzione di grado, di paese e di credenza, mediante una scala invisibile e misteriosa, formata, per così esprimermi, dai sentimenti semplici, naturali, universali, che in ogni angolo della terra traggono dal seno della creatura un sospiro verso un altro mondo, e una seconda vita!

II.

Vi sono nella musica due maniere distinte: incerta l'una ed ondeggiante, piena d'abbandono e di melinconia, che va qualche volta a caso, vasto mare armonioso, ove passano molte voci lamentevoli, che noi conosciamo tutte, e che vorremmo sovente interrogare dalla riva su cui ci troviamo, come Dante le colombe del Purgatorio; vasto orizzonte di fiamme, in cui ciascuno vede ciò che vagheggia nei contorni della nuvola imporporata dal Sole nascente o dall'ultimo suo raggio, allor che scende nell'oceano. Questa s'ispira d'un sentimento vago,

e sopratutto dei rumori della Natura: Beethowen si asside nell'umida pianura, e canta coi fiori e con la cascata, e crea magiche melodie al raggio della luna: la rugiada alimenta il suo fiume di armonia. L'altra maniera è animata e rapida, musica di azione, che non può perdersi nel cielo come quella che è vincolata sempre alla terra, mercè le umane passioni, che vivono di amore, di gelosia, di vendetta. A questa, per prima condizione, bisognano i caratteri sì profondi, sì veri, e sì perfettamente disegnati di Shakespeare, in cui a preferenza si rinvengono le ispirazioni del canto, essendo la sua poesia, come quella di Omero e di Dante, animata da un genio universale, che parla un linguaggio potente all'anima. Il maestro di musica a vent' anni, io penso, agitato e tormentato dalle ansie della melodia, non ha che due sorgenti d'ispirazione: la Natura e Shakespeare! La Natura è inesauribile fontana d'armonia sì nel mondo fisico, e sì nel morale: è infatti evidente che in tutti i suoni della Natura si rinvengono i primi elementi d' ogni armonia; e tutti hanno un vago accento musicale, benchè nessuno possa dirsi vera musica. I zeffiri di primavera, il canto degli uccelli hanno un accento intimo di amoroso e di passionato. Il sibillare del vento in una notte d' inverno, il fragore lontano della procella, lo strepito dei flutti del mare, l' eco, voce arcana della Natura, che ripete i suoni lugubri, del pari che le allegre armonie della danza, spirano un' aura misteriosa e sublime, che ad un genio creatore addita nuove combinazioni di toni, e nuove idee ad un lavoro musicale. Rossini e Beethowen hanno con una felicità insuperabile imitato questi suoni della Natura.

Nel mondo morale la Natura dà il tesoro degli affetti, pari a torrenti di luce che t' inondano, e alcuna volta ti abbagliano: e il tragico inglese ha saputo compendiarli tutti, e vestirli d' accento ispirato, da cui sorgono spontanei e passionati il canto e la melodia. Fra i drammi di Shakespeare havvene tre sopratutto, nei quali la musica verrà ad attingere sempre le sue più care ispirazioni, vo' parlare di *Romeo e Giulietta*, di *Otello*, e del *Re Lear*. L' amore fresco e melanconico di Giulietta; la passione inquieta e gelosa del Moro; le innumerevoli afflizioni che si aggravano sul bianco capo del vecchio Re, ecco, a parer mio, magnifici soggetti di sinfonia. La natura di queste opere è tale, che ti rapiscono in un mondo ideale: risuona intorno ad esse non so qual musica incomprensibile per orecchi volgari: strana musica che l' artista soltanto può comprendere e trasmettere agli altri uomini. In quei drammi sono scritte ad una ad una le più squisite sensazioni dell'anima; rilevati ad uno ad uno i suoi più profondi misteri; delineati con caratteri di sangue le passioni più accese e fre-

menti: colorati con tinte soavi i casti e verginali amori formano, in una parola, una grande sinfonia, in cui suonano tutte le voci della Natura e della vita. Il Moro, Re Lear, Giulietta e Romeo sono creazioni uniche, apparse nel mondo dell'arte. Shakespeare è il gran mago della coscienza umana!.. e voi, o musici, non avete che a tradurre la parola nella divina vostra lingua: il palombaro è disceso negli abissi dell'oceano, e ne ha cavato fuori la perla misteriora: spetta a voi prenderla e incastonarla in un cerchio novello, senza offuscarne la trasparenza.

Nè si dica che i drammi di Shakespeare sieno apparsi troppo spesso sulla scena; che venti e più compositori li abbian trattati, ognuno secondo la scuola cui educò il suo genio; che il soffio di tanti amanti ha fatto cadere il fiore d'innocenza e verginità, di cui erano rivestiti, come la farfalla della sua polvere d'oro. Che non si dica: i soggetti di Shakespeare sono logorati: parole vane e vuote che possono avere corso nel gabinetto d'un direttore di opera, ma niente affatto qui ove ci occupiamo di arte. L'opera di Shakespeare è immacolata; quelle dolci creazioni, nel sonoro giardino, nel quale il merito le ha collocate, aspettano pensose e lamentevoli la loro musica, del pari che la vergine il suo giovane sposo.

Non basta per appassir l'opera, di cui parliamo, che venga all'idea d'un compositore mediocre di scrivere *Romeo;* uno scolare può accostarsi, è vero, alla tela magnifica; ma se il suo colore non è di buona lega, la tela si arriccia e cade. Ogni cosa frivola passa al pari di un soffio sul limpido cristallo, dove rimane soltanto la bella e profonda linea, che una mano sapiente ha tracciato, ispirandosi nel modello divino. Zingarelli scrive *Romeo.* Dinanzi a questo giovane pallido e curvato, al pari di giglio, sulla tomba di Giulietta; dinanzi a questo volto, su cui spandesi colle lagrime l'esaltazione d'un'anima disperata il maestro si scuote, corre al clavicembalo, e canta *Ombra adorata!* strana musica! inno di dolore e d'amore! ultimo canto d'un'anima ventenne, la cui più dolce illusione è svanita, e sta per apparire dietro a quella....

E intanto quale opera farebbe un uomo di genio con *Romeo,* soggetto vasto e profondo, che esaurirebbe esso solo tutta la grazia melanconica di Cimarosa, tutta la fantasia di Weber? Quale fortuna il combinare insieme queste due voci giovani e timide, che cominciano a cantare nel ballo, continuano la notte sotto gli alberi fioriti, e non cessano d chiamarsi e di rispondersi che sotto la pietra del sepolcro!... " O poesia," esclama Hans Werner, tu rimani triste e confusa a fronte di tale scena! Ecco questi due esseri graziosi che si raccontano i loro amori, senza

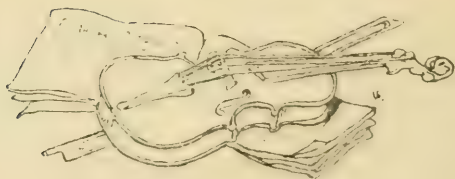
che tu possa neppure aggiungere una parola alle confidenze che si fanno nella notte; mentre che più felice la musica, tua sorella, viene ad abbellire la sfera, nella quale essi vivono, e dice loro: " Mia mercè gli umidi chiarori della luna hanno celesti vibrazioni, i fiori, sconosciuti sospiri, e le anime, voci che salgono alle stelle ". E certo le anime temprate a meste ricordanze e a teneri affetti non potranno mai dimenticare l' *Ah se tu dormi, svegliati*, del divino Bellini, canto melanconico ed etereo, indefinibile sentimento piangente, che rivela una cara benchè vana speranza, che s'agita nel cuore del giovane ardente, stanco della vita, che deve pur ora dormire in quella tomba medesima, in cui riposa l' adorata Giulietta.

Ove dunque sospirano celesti amori, o fremono impetuose passioni, ivi la musica espande con maggiore ampiezza il suo magico potere. E qual fonte più viva e copiosa di amori angelici, e di passioni frementi, di Shakespeare? Egli come Omero e Dante, coi quali forma la sublime triade dei genii più grandi apparsi sulla terra, è scrittore di tutti i tempi, di tutti i luoghi, di tutte le età; egli è il gran fantasma del medio evo che sorgea sul mondo, come l' astro vespertino, nel momento in cui il medio evo scendea nella tomba ch' ei chiuse con mano potente, per non farlo più risorgere.

III.

Quanti fra coloro, che s' ebbero da Dio intelletto d'amore, e voci intime, sonore e luminose, quanti vogliono educare il genio al pensiero e alle forme severe dell' arte, seguano anzi tutto la Natura, maestra unica e grande, cerchino nel tragico illustre ispirazioni feconde, e bevano nella fonte inesauribile degl'immortali Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Mozart, Beethowen e Rossini, ed oggi nel rinnovatore della musica in Italia, Giuseppe Verdi (di cui l' arte, vedovata d'un tanto maestro, piange la grave perdita), che trovava anch'egli copiosa vena di passionate e profonde ispirazioni nel *Macbeth* e nell'*Otello*, ed attuava sì mirabilmente nel *Falstaff*. Essi colla magìa delle loro note seppero esprimere tutto il mondo invisibile dei sentimenti umani, e armonizzare il trillo del piacere, le grida disperate del dolore, la beata ebrezza dell' amor puro, la sfrenatezza della lussuria, e tutta la petulanza della sensualità, a fronte delle sublimi e religiose estasi della natura spirituale, e però sono come un oceano, in cui le onde s' incalzano con calma e maestà. Questo medesimo oceano, i cui flutti furiosi sollevansi a grande altezza, e poi in un tratto si precipitano in un abisso, e ritornano quindi tranquilli e sereni a colorarsi del puro az-

zurro de'cieli, è un simbolo della musica moderna, rappresentata altamente in questa classica terra dell'armonia e dell'amore dal Rossini, dal Donizetti e dal Bellini, che sono il Dante, il Tasso e il Raffaello della più ideale delle arti ispirate. Essi scrissero sotto i dettati del cuore; e con quel potere che viene dal genio che crea, posero un argine all'inondazione della musica fragorosa e piena di fioriture, che cade nel manierato e nel barocco, per ricondurla a semplicità e a naturalezza che la mostrino figlia della Natura, e non vano sforzo d'ingegno. Verità e naturalezza, sì nel pensiero e sì nelle forme, sono gli elementi sostanziali, le vie uniche, le quali dàn vita e verità all'affetto e al sentimento, senza cui non v'è arte; e l'armonia, invece di limpida fontana, si converte in torbida gora, che disordina e ottenebra la serenità del genio, priva del quale l'arte non avrà mai vita, nè avvenire.

Francesco Prudenzano

La "Messalina,, di Pietro Cossa

E LA PRODUZIONE SCENICA SUA COETANEA

Forse in questo stesso numero la *Rivista* con piacere dovrà accogliere la eco di un nuovo fulgidissimo trionfo di Virginia Reiter, nella *Messalina* di Pietro Cossa.

Io scrivo questo articolo alla vigilia dell' importantissima *réprise*, mentre tutto il pensiero della critica e specie della critica giovane che conserva un ricordo non troppo sicuro delle classiche Messaline, che ormai appartengono alla storia del nostro teatro, è rivolto alla prossima grande battaglia in cui la Reiter si è impegnata.

I sintomi forieri però della vittoria non sono dubbi, per chi abbia inteso la valente attrice quindici giorni or sono nell'*Adriana Lecouvreur*, ove tutta la critica, trovandosi di fronte ad una nuova interpretazione per la Reiter, dovette sottoscrivere alle ovazioni intense e clamorose, mosse da un pubblico magnifico. Attendiamo adunque con gioia l'evento e per ora lasciamo l'interprete.

Penso però che possa tornare d'interesse pei lettori della *Rivista*, ch' io discorra sommariamente delle condizioni del teatro italiano al tempo in cui la *Messalina* venne per la prima volta alla scena.

L' evoluzione del costume e della civiltà progredisce per gradi lentissimi e corti, ma io credo che nulla così a passo di lumaca proceda come l'evoluzione nelle consuetudini teatrali e nel gusto del pubblico. La *claque* dacchè Nerone l' inventò, per farsi applaudire nei suoi lazzi istrionici, non sentì mai il bisogno di morire, anzi ad ora ad ora riprendendo novella vita, giunse indispensabile, anche pei successi più onesti, ai nostri giorni.

Come la marea s' alza e s' abbassa così il gusto del pubblico va e ritorna ai varii generi teatrali, e calpestando oggi, quanto ieri à portato sugli altari, lo rialza domani.

Nel tempo in cui Pietro Cossa, dopo il trionfo del *Nerone*, atten-

deva alla *Messalina*, riscuotendo nel mentre qualche alloro meno bello con produzioni non così forti, il pubblico aveva la stessa malattia del nostro attuale: la smania per la *novità*, una delle novità dirò *specifica*, cioè di quella *nazionale*. I critici allora come adesso facevan, soventi però con minor ragione, il viso dell'armi alla produzione straniera, anche trattandosi dei signori Dumas e Sardou, invocando un teatro nazionale; non è a stupire adunque se il pubblico fece grossa la voce loro, ed ebbe la manìa di *nazionalizzare* anche a teatro. Domandare commedie italiane era facile cosa, corrisponderle per parte di autori, capocomici, era ben più seria.

Ai nostri giorni chi non sa che cosa fare di meglio si mette a scriver commedie e dopo avere annoiato il pubblico ed imbestialito i capocomici con due o tre clamorosi fiaschi, cambia professione e magari fa il commesso di negozio, con relative distrazioni filodrammatiche domenicali in provincia. Ai tempi di cui discorriamo certo vi erano meno spostati poichè pochi scrivevano pel teatro, non eccettuato però che fra costoro buona parte scrivesse delle scempiaggini tali che i capocomici s'accorsero che il maggior bisogno dei loro autori era quello di tornare a scuola per imparare la grammatica. In tal periodo di sterilità non è a meravigliare adunque se alcuni capocomici per accontentare i gusti del pubblico, vendessero l'anima al diavolo, pur di trovare qualche autore nazionale, e se non sempre stessero lontani da mezzi scrupolosi di *réclame* per riempire le platee. Mi sovvengo al proposito di un comico episodio. Goldoni tornava di moda, ma il suo repertorio *teatrabile* era tutto sfruttato. Un bel dì adunque Bellotti-Bon così ragiona: " Commedie nuove italiane, non ce ne sono, il pubblico vuole quelle, bisogna pagar la compagnia, troverò mezzo d'accontentarlo „ e con gran disinvoltura propria ed ammirazione altrui, annuncia l'andata in scena dell'*Egoista per progetto* commedia in tre atti *inedita* di Carlo Goldoni. Il successo fu strepitoso, e la commedia si replicò con grande fortuna parecchie settimane, ma vedete un po' la malvagità umana, qualche critico ebbe la spudoratezza di avvertire che Goldoni non l'aveva mai neppur pensata quella commedia! Bellotti-Bon fu messo colle spalle al muro, e confessò che se aveva ingannato, lo aveva fatto in buona fede. E vogliamo crederci.

Diamo pertanto uno sguardo alla produzione scenica italiana dei sei anni che corrono fra il 1870 e la prima rappresentazione della *Messalina*. Il pubblico adunque anche allora era bramoso di *nuovissime*, per cui defalcati i moltissimi insuccessi, troviamo che quell'*attivo* se era magnifico per qualità, era esiguo per quantità.

Fra i commediografi *principi* Paolo Ferrari era certo il più fecondo.

Già prima che echeggiasse il grido di " *o Roma o Morte* „ l'autore del *Duello*, era celebre pel suo *Goldoni*, che rifiutato da Alamanno Morelli, da Gaetano Vestri, da Gustavo Modena, trovava strepitoso successo nell'interpretazione di Maieroni e di Dondini; appresso *Parini e la Satira* e *Prosa* avevano scosso le platee. Dopo il '70 furono altrettanti trionfi; *Cause ed effetti* ed il *Duello*, che diede alla scena moderna la figura più vigorosamente tratteggiata e robusta, nel suo protagonista *Sirchi*, quel *Sirchi* ora vincitore ora vinto, uomo d'azione, trascinato sempre nella lotta, fatto alle battaglie di tutti i giorni, divenuto scettico, sprezzante nei contrasti del bene e del male, cattivo padre, infido patriota, pessimo marito... Al *Duello* seguì *Il Ridicolo*, bella commedia, ma vecchia prima di nascere poichè allora come adesso l'adulterio non interessava più nessuno, forse nemmeno i mariti che trovavano pur sempre un... *modus vivendi* nel benedetto triangolo. Il pubblico però ricordava troppo *Sirchi*, e troppo applaudiva *il Duello*: per non reclamare dall'autore di tanta commedia, un altro capolavoro. Ed il capolavoro venne col *Suicidio*, che destò entusiasmo clamoroso e fenomenale forse non troppo giustificato poichè, se il *Suicidio* è un lavoro di effetto scenico sicuro, potente, irresistibile, è assai inferiore al *Duello*, poichè la tesi che svolge non sussiste che in relazione allo spirito dei tempi, ed il carattere di Umberto Camporeggio, è certo meno riuscito di quello di *Sirchi*.

Questa lusinghiera catena di trionfi sta adunque a dimostrare come Paolo Ferrari fosse allora, come lo è adesso, il principe dei commediografi moderni. Dopo di lui, ma assai assai a dietro, erano altri meno eminenti, meno fortunati, meno geniali.

Torelli, osservatore a soverchio superficiale ed incolore soventi, aveva lasciate vane troppe speranze. Costetti trovava un successo freddo con una commedia insignificante, *Solita storia*. Marenco dopo il trionfo del *Falconiere*, faceva spargere fiumi di lacrime colla *Celeste*, riportando qua e là qualche effimero successo, dovuto all'attraenza della forma sciolta del suo facile verso. Montecorboli era più applaudito nel suo graziosissimo *A tempo* che ricordato in *Riabilitazione* o nella *Scuola del matrimonio*. Giacosa, allora una *buona speranza*, cogli insuccessi di *Tristi dubbi* e di *Intrighi eleganti*, *faceva fiasco* nella commedia borghese (appresso campo dei suoi più saldi trionfi) ma era portato alle stelle per la *Partita a scacchi* e pel *Trionfo d'amore*. La *bluette* moderna poi, era rappresentata dai fortunati *proverbi*, che messi in onore in Francia dal De Musset e dal Feuillet avevano trovato i loro autori in Italia in Suñer, in De Renzis, in Torelli, in Martini.

Questo a larghe pennellate il quadro del teatro italiano nei sei anni

che precedettero la *Messalina*, quadro che sarà quasi completo quando avremo fatto cenno delle condizioni in cui si trovava la tragedia in quei giorni.

La tragedia classica da Sofocle ad Alfieri, da Eschilo a Niccolini, aveva sempre avuto scopo civile. Or collo stridente contrasto che ne emergeva tra le alte virtù d'un' età trascorsa, e le ignobili passioni dei tempi in cui si rappresentava, tentava bollare a sangue i costumi ed i sentimenti dei popoli, or facendo calzare il coturno ad un tiranno antico, mostrava a nuovi oppressi le malvagità di un despota moderno. Adunque il dramma storico era un pretesto e se Monti ed Alfieri, non usarono di quelle *parabasi* di cui si giovava Aristofane nelle sue commedie per spiattellare tante verità al popolo ateniese, davano ugualmente delle stoccate ben sanguinanti agli italiani.

Ma dopo le schioppettate del '48 la tragedia andò zoppicando e perdendo la sua missione politica. Ormai lo scopo suo l'aveva raggiunto a pieno, l'Italia s'era tutta sollevata come un sol uomo, il sole fulgentissimo della vittoria, brillava sul vivido tricolore, i popoli avevano scosso il giogo, infranta la servitù, cacciato il despota. Fra gli innumeri coefficienti della loro unità gli italiani rivolgevano grato il pensiero al coturno di Alfieri e Niccolini, di cui ormai ascoltavano quanto che più raramente, e per sola deferenza le tragedie, fino a che la loro stessa rappresentazione li ridusse ad un convenzionalismo troppo antiquato e barocco.

Ecco allora Melpomene avviarsi per altra strada; ecco sorger *Alcibiade, Nerone, Plauto e il suo secolo, Giuliano l'Apostata, Ariosto e gli Estensi, Messalina.* Adunque con Pietro Cossa e Felice Cavallotti, per non parlar che dei maggiori, lasciando a parte i Muratori, gl'Interdonato e gli altri meno eminenti, abbiamo l'evoluzione. Il dramma storico ha abbandonato il suo altissimo ideale civile, per esser quasi poetico commento alla storia.

Attingendo alle pure fonti degli annalisti e dei poeti, Cossa e Cavallotti, l'uno del mondo romano, l'altro del mondo ellenico, studiano di ritrarre il quadro con esattezza storica scrupolosa; analizzano i pensieri, i sentimenti dei loro personaggi, ricercano la verità del costume, la verosimiglianza della tradizione, portano sulla scena uomini e tempi quali dovevano essere, quali la critica storica li ha ricostruiti, e spogliandoli del leggendario, li vestono colla loro classica fantasia di poeti.

Adunque coll' *Alcibiade* di Cavallotti, e specie col *Nerone* e colla *Messalina* di Cossa, l'evoluzione del dramma storico è compiuta, evoluzione che l'autore della *Cecilia* ha acutamente notata nel prologo del suo *Nerone*, ove volle giustificare il titolo di *commedia* dato ai suoi

lavori, mentre che la condotta loro ed il concetto artistico assai s'avvicinavano ancor alla tragedia, evoluzione che pose questa all'ultima tappa, tappa ove si è fermata attendendo un nuovo poeta. Sarà questi Gabriele D'Annunzio colla sua *Francesca*? Questa religione di attenersi alla verità storica, forse fu osservata con più esattezza dal Cavallotti che dal Cossa. A ciò testimoniare basti la bellissima grande edizione dell' *Alcibiade*, cui certo non si sa se più ammirare l'erudizione del critico o la fantasia del poeta.

Dissetato alle pure fonti dell'arte ellenica, Felice Cavallotti studiò con amore appassionato Atene e Sparta, le incarnazioni più alte l'una dello spirito greco, l'altra dello spirito dorico. L'animo pieno di classicità, portò con Alcibiade, Tirteo, Aristomene dei veri greci sulla scena, cosa che non sempre seppe fare l'altissimo traduttore dell'*Iliade*, poichè mise in bocca al suo Lisandro delle massime degne d'un discepolo di Lucrezio o peggio... di qualche filosofo settecentista. Dove qualche appunto si può con ragione muovere al Cavallotti è per quanto riguarda la forma. Sempre classico per lo spirito, si permise a quando a quando qualche reminiscenza romantica, e qualche finale da melodramma. Questi furon poi tagliati con saggio accorgimento dall' autore e dagli interpreti, quelle, non cancellate, restano però soventi vinte dal fascino di qualche canto greco portato a fianco loro integralmente sulla scena, veggasi in proposito l' *inno* a Diomeda nei *Messeni*, tradotto da un frammento di Alcmano, il più antico dei poeti dorici. Pregio altissimo di coscienza artistica questo, quando si pensi che gli eroi tragici di Voltaire declamavano:

Les prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense!

Certo meno erudito di Felice Cavallotti, Pietro Cossa, non ebbe però ad invidiare a lui lo spirito antico, di cui le sue tragedie sono sfavillanti. Come l' autore della *Sposa di Menecle*, sentì tutta la grandiosità delle lontane ère, nella sua Roma, che ognora gli evocava figure e passioni antiche, Pietro Cossa grandiosamente concepì l'antica storia dell'immenso impero dei Cesari. Tacito, Svetonio, Dione Cassio, Plinio, gli furono familiari, ed egli sul fondo intricato delle loro storie, vide a poco a poco sorgere le sue grandi creazioni. Bandita la leggenda e tutto quanto poteva riuscire inverosimile e faragginoso, Pietro Cossa seppe creare dei personaggi i quali parlarono un linguaggio, comprensibile a tutti gli altri uomini, perchè animato da passioni, debolezze, vizi, perfidie umane. Il pubblico rimase stupefatto, non più il parlare contorto, non più la voce oscura del fato, non più i sentimenti inverosimili ed oltreumani. Nerone fino allora era rimasto nella tradizione popolare, quale una belva umana avidamente insaziata di

sangue. Cossa invece lo rappresentò sotto un aspetto nuovo, sotto il suo vero aspetto, di tiranno sanguinario, di pazzo morale, di artista mancato.

Messalina, che Montaigne ebbe l' impudenza di fingere redenta dell' amore, era passata nella tradizione popolare quale la più ignobile etèra mai stanca dell'uomo. Cossa invece la dipinse quale una grande delinquente non solo mai sazia d' amore, ma violenta, altera, sprezzante d' ogni ostacolo, rotta ad ogni vizio, ostentatrice impudente delle sue nequizie, aborrente da ogni codardo infingimento, tanto sfrenata nel compiere il delitto, quanto trascurante dal celare sè quale autrice.

Non è compito mio di analizzare qui più oltre la riforma di Pietro Cossa, poichè andrei oltre i confini tracciati a titolo di questo scritto. Ho voluto ricordare, in quest'ora in cui *Messalina*, per virtù di una nostra eminentissima attrice, sta per tornare sulla scena, quale fosse l'ambiente teatrale che l' accoglieva cinque lustri addietro quando vi giunse per la prima volta.

Se sconfinando non mi vincesse la tema di abusare della cortesia dei lettori, confesso che con lusinga sarei tentato d'istituire un parellelo fra le condizioni della scena nostra di venticinque anni addietro e le condizioni attuali.

Carlo Pavesio

Per l'80.° anniversario della nascita
di ADELAIDE RISTORI

« Certamente: per devozione e per affetto il 29 gennaio anniversario di Adelaide Ristori una mia recita sarà intitolata al glorioso e amato suo nome. A tempo opportuno, dovunque io sia, le farò noto e programma e resultato

ELEONORA DUSE »

CON questo telegramma pieno di spontaneità affettuosa e di nobiltà devota, Eleonora Duse ha risposto al mio invito di festeggiare da parte e da pari sua la ricorrenza dell' ottantesimo anniversario della nascita di Adelaide Ristori, che cade al principio del prossimo anno 1902, e precisamente nel giorno 29 di gennaio.

Nel giornale *Il Proscenio* del 20 agosto ultimo, io ho scritto un articoletto col quale ho proposto la effettuazione semplice e sincera di questa onoranza, e la gran maggioranza della stampa italiana, da Torino a Palermo, ha fatto eco alla proposta con slancio degno del nome che porta. Ne sono veramente lieto, perchè cònstato che una iniziativa presa per onorare una gloria pura dell' arte patria, trova sempre un consenso largo in quanti hanno cuore e sanno elevarsi dalle meschine gare del giorno per giorno, e darsi fraternamente la mano nel delizioso compimento d' un dovere alto ed allietante. Un collega torinese, il Cauda, aggiunge alla proposta una modalità opportuna e simpatica: le recite in onore di Adelaide Ristori si dieno tutte il 29 gennaio 1902. In questo senso ho fatto il primo invito ad Eleonora Duse; in questo senso lo farò a quanti possono concorrere col nome, coi mezzi, con l' opera eletta e con il buon volere a rendere solenne la data e bene accetto il ricordo al cuore della Grande che vogliamo festeggiare.

La proposta consiste, dunque, nell' intitolazione che ciascuna compagnia drammatica nostra farà della recita del 29 gennaio 1902 al nome di Adelaide Ristori. Il ricavato, tutto o parte, come meglio

si vorrà o potrà, dovrà erogarsi tra la Cassa di Previdenza fra gli artisti drammatici e il fondo dei vecchi artisti poveri, esistente nel sodalizio della Cassa medesima. Da canto loro, i commediografi, i critici, i letterati e i giornalisti d' Italia, avviseranno al modo di partecipare alla festa, o con una pergamena o con una bella e grande medaglia, l' una o l' altra scelte a custodire il pensiero che in segno d' omaggio l' ingegno patrio rivolge alla Veneranda Signora.

Così, per un giorno, per poche ore, chi crede in un generale affratellamento dei lavoratori del teatro di prosa, per il benessere e la magnificenza consapevole del teatro, s' illuderà che il gran sogno è divenuto realtà. Il 29 gennaio darà l' illusione che in Italia sia un vero e proprio organismo teatrale, ma chi ha fede che presto o tardi questo organismo dovrà essere un fatto compiuto anche tra noi, si rafforzerà in essa, perchè apprenderà come sia possibile affermare una grande solidarietà su di un nome, e penserà che sarà meno difficile di affermarla, e con vita duratura, quando al benefico scopo concorreranno più volontà, specie se conquistate tra quelle che per energia ed autorità possono determinare un tanto atteso movimento di bene.

È vero che ora non mancano buone iniziative; è vero che tentativi non mancano per innalzare le sorti del teatro, ma sono iniziative e tentativi promosse ed attuati a scopi di aziende private, il che suona a vantaggio di speculazione personale. L'organizzazione deve consistere in ben altro: deve consistere nel compimento di un' opera collettiva a tutto beneficio di una grande istituzione.

Il teatro nostro d' oggi è ricco di forze latenti: manca il lievito per suidarle e fonderle in un ideale comune. Il passato non ci dà ricordi in questo senso degni di commento favorevole, tutt'altro; ma noi vogliamo appunto, onorando il passato, creare a noi una via da percorrere con intendimenti nuovi e con risultati non facili a disperdersi. Del teatro si occupano molti e molti, ma quanti con amore vero e sentito? La maggioranza dei sproloquiatori delle sorti del palcoscenico italiano, mi fanno l'effetto dei petrarchisti: cantano l'amore, ma non lo sentono. Per nessuna cosa si parla tanto su giornali e riviste quanto pel teatro, e a quali conclusioni si viene? Quale è il tempio tra noi eretto per i veri cimenti, per le vere prove d'arte? Dove la sintesi del giudizio critico, ove la libertà di produrre secondo detta dentro? Siamo logorati da chiesuole costituite per erigere fatui monumenti di morbose vanità, o per abbattere, ricorrendo persino a dei falsi, energie procreatrici, che feconderebbero dei loro pro-

dotti il suolo del teatro, se verso di loro si guardasse con più rispetto e se di loro si discutesse con meno scortesia. Comprendo che a mirarle queste chiesuole, si trae tutta la ragione per riderne compassionevolmente, ma perchè debbono esistere, perchè debbono pur avere una parte di pubblico che le segue, o soltanto le subisce? Nulla di più affollato che il teatro in Italia, e di qual folla d'impotenti! Si, a noi ottimisti, parrà il 29 gennaio che nel nome venerato di Adelaide Ristori, gli scrittori e gli artisti drammatici nostri, si stringeranno la mano per affermare la loro solidarietà e muovere in piena comunione d'intenti alla creazione del vero grande editizio teatrale italiano. Nell'attesa del vero momento, questa illusione ci solleverà il cuore!

Stretti nel proposito di creare l'agone verso cui ogni lotta nobile, eletta, leale, dovrà volgere il suo sguardo, i suoi sorrisi, le sue lagrime, le speranze, i dubbii, si ricorderà con riconoscente affetto quanta luce hanno sparsa sul nome d'Italia le glorie che ora si pensa di onorare. La festa semplice e ridente farà correre per ogni fibra come un sussulto di dolcezza avvincente sempre più e con vincoli nuovi, alla geniale folla degli artisti esultanti.

Io — come ho già detto nel *Proscenio* — non ricordo della Ristori che la recitazione del V canto dell' Inferno dantesco. Un ricordo assai dolce, soave, vivissimo del quale la mente mia sa sempre bearsi. La forza immaginativa, il colore smagliante onde la singolare artista, quasi ottantenne, dava rilievo nel dire il magnifico verso: « Essere amato da cotanto amante » mi sono così presenti, ch' io non vi so pensare senza rinnovare nel mio spirito il supremo godimento.

Ciò mi è accaduto nel 1898. Non ricordo altro. Ma Adelaide Ristori è ragione altissima di tutto un lungo periodo di discussioni e di magnificazioni d'arte. Le cronache francesi, specialmente dal 1855 al 1857, ne sono un documento importantissimo, cui hanno accresciuto autorità l' intervento di scrittori come Alessandro Dumas e Teofilo Gautier. Quindi, se non sulla scena, quelli della nostra età hanno imparato a conoscere la possente attrice nei ricordi magnifici che di sè ha lasciati, e non si sentono meno pronti ad onorare tanta gloriosa esistenza.

La Ristori, che è figlia d' arte, come si dice nel teatro, è chiamata maestra e giustamente dalle nostre giovani attrici, ma quante di esse conoscono almeno quel piccolo libro di 361 pagine, « Études et souvenirs » scritto dalla grande artista nel 1887, cioè quando la corsa gloriosa attorno al mondo era compiuta dalla magnifica attrice? Sanno come abbia ragionato, studiato la Ristori dando rilievo alle

sue maggiori interpretazioni di *Maria Stuarda*, di *Mirra*, di *Medea* di *Lady Macbeth*, di *Elisabetta d'Inghilterra*, di *Fedra?* E se non lo sanno perchè non lo imparano? Avrebbero modo, in mancanza di meglio, di seguire una via ancora oggi, e sempre, rispettabile: essere nel caso di tracciare al proprio cammino un metodo, come base, come punto di partenza allo sviluppo d'ogni studio interpretativo. Saprebbero, in altri termini, come ha ragionato una gran mente e imparerebbero, a loro volta, a ragionare con la propria. Certo, le nostre attrici che ignorano il libro della Ristori, sono poche: speriamolo!

È vero ch'esso come altri del suo genere, ha una grande sua parte dedicata a descrizioni di viaggi e di cronache di applausi, ma ha nello stesso tempo delle pagine belle nelle quali sono ragionamenti schietti, personali, che non possono non giovare a chi segue, come interprete, la via dell'arte.

Le vittorie della Ristori sono tante e tali e così varie, che non si possono ricordare senza sentirsi fieri che la grande artista appartenga a questa nostra Italia!

I biografi della Ristori sono quasi concordi nel riconoscere che la privilegiata artista abbia posseduto in singolar modo un temperamento estrinsecativo personale, vivace, colorito, geniale, possente. Contemporanea del Modena, e senza essere seguace della riforma di lui, ebbe a sua volta l'intuito felice del suo tempo, e nulla prese della recitazione accademica, che ancora traeva forza dal suo periodo più vigoroso che si era svolto nei primi anni del secolo ora scorso.

Ricordare la Ristori non è facile nè può esser breve.

Questo cenno mi è servito per accompagnare la proposta di onorare la grande maestra dell'arte. In una cronaca francese del 1857, tempo in cui la Ristori chiuse un suo splendido corso di recite, leggo: « Madame Ristori est partie couverte comme toujours de fleurs et de couronnes, suivie de regrets et d'admiration: elle s'est surpassée elle-même dans ses dernières représentations; elle a été ravisante de finesse et de grace dans *le False confidenze*, traduction des *Fausses confidences* de Marivaux; elle a charmé et étonné. Qui eût reconnu sous les traits gracieux d'Araminte Myrrha, Medea ou Camma? (*Camma*, una tragedia in tre atti di Montanelli, il quale tradusse per la Ristori la Medea di Legouvé). Ce tribut payé à ce grand talent à la fois si énergique et si délicat, disons que *le False confidenze* n'a d'autre mérite que celui d'une tentative heureuse, et n'aurait pas les chances d'un succès durable. Marivaux est Français, si Français qu'il est intraduisible, et l'Araminte de la Comédie Française est

tellement Araminte qu'elle est incomparable. Mais Medea, mais Camma! quels triomphes! Comme ce tier talent vous fait pleurer et frémir avec un geste, avec un regard! Quelle passion! quels accents sublimes! quelles attitudes de divinité antique! L'art dramatique n'atteindra jamais de sphère plus élevée, et Paris doit à madame Ristori de l'avoir initié à des émotions qu'il ne connaissait pas, et dont il ne saura plus se passer. »

Se altri documenti non esistessero, basterebbe questo per attestare quali e di quanta portata fossero le vittorie riportate dalla Ristori sulle scene di Francia! « Paris doit à madame Ristori de l'avoir initié a des émotions qu' il ne connaissait pas! » Quale spontanea e notevole e memorabile constatazione!

Ma qui, in questa *Rivista*, per la data dell' 80° anniversario, ci ripromettiamo di ricordare degnamente Adelaide Ristori. Già mi è noto come Ella sia lieta del ricordo che si avrà del suo nome; già mi è noto il gradimento dell'animo suo, ed io spero che le proposte semplici onoranze riescano veramente degne di Lei. Non sarà difficile se, distinzione di grado o di fortuna a parte, vi parteciperanno tutti gli artisti, tutti gli scrittori, non d'altro innamorati che dell' arte e delle glorie sue.

Gaspare di Martino

Le cattive abitudini nei teatri italiani

Alcuni vizi del pubblico nostro, alcune usanze curiose dei teatri italiani — inerenti forse al carattere della popolazione, meridionalmente esuberante — appaiono più evidenti, ed urtano più specialmente lo spettatore che viene dall' estero, e che ha preso le consuetudini dei teatri francesi o tedeschi.

Le cattive abitudini a cui voglio accennare si potrebbero distinguere in due categorie: trascuratezze da parte degli impresari e dei direttori di scena, e vizii acquistati dagli spettatori dal poco rispetto pel Teatro, e per l' arte in genere. Fra le prime, va notata la lunghezza degli intermezzi fra un atto e l' altro. Spesso succede di andare a teatro alle 8 $^1/_2$ e di uscirne dopo il tocco, per una produzione che al massimo poteva durare tre ore. Si dice: gli artisti han bisogno di riposarsi, bisogna cambiare le scene, il pubblico vuol muoversi dal proprio posto; ed argomenti simili.

Null' altro che abitudini cattive: l' artista riposandosi per cinque minuti, ne ha a sufficienza, e d' altronde — a meno che l' atto non sia tutto un monologo — un attore o un' attrice non sta sempre in scena per tutta la durata dell' atto; gli scenarî si possono cambiare con molta maggior celerità di quella che s' impiega sui nostri palcoscenici; — e infine quanto al pubblico, che non vuole esser costretto al posto per tre ore a fila, un intermezzo di un quarto d' ora per la serata è più che sufficiente: in tal modo — allungando, ad esempio, quello fra il 2° e il 3° atto — gli altri potrebbero essere ridotti ai minimi termini.

Degli usi antipatici del pubblico nostro, l' applauso intempestivo — applauso di sortita, applauso durante l' atto, o peggio, a mezza scena — occupa il primo posto.

È forse necessario il dire a un artista: " Sapete, sono quì, perchè

mi piacete, e ve lo provo, battendovi le mani, appena vi vedo? „ L' esser a teatro è già una prova di stima per l' attore che recita.

E succede questo: l' attore (o l' attrice) entra a scena incominciata, mentre due altri attori sono nel calore della discussione, nella maggiore vivacità del dialogo: si applaude, e gli attori sono costretti a interrompere la scena, mentre l' artista s' inchina, ringrazia e sorride, oppure a continuare, mentre imperversano gli applausi più rumorosi, cosicchè si perdono moltissime parole del dialogo: in tutti e due i casi l' effetto è disastroso!

E così durante l' atto! La scena è piaciuta, si applaude: gli attori sospendono la recita per i loro piccoli atti di cortesia verso il rispettabile pubblico; rientrano in scena, riescono, tornano ad andar via, e questo per tre o quattro volte: talora l' artista, caduto in terra svenuto, o ferito, o morto, si alza per ringraziare, allettato dagli insistenti applausi, s'inchina e sorride: cessati gli applausi, si butta di nuovo per terra, a " fare il morto. „ È grottesco!

E intanto, con queste interruzioni, addio effetto scenico! La sospensione d' animo, mantenuta per due o tre scene, cessa per questi applausi intempestivi: l' illusione è scomparsa, l' incanto è rotto! Ricompare il macchinario teatrale, con le sue scene dipinte, e con gli attori imbellettati: Margherita Gauthier cessa d' esser tisica per sorridere al buon pubblico!

E l'uso grottesco di recar dei fiori a mezz'atto! Lo vedete voi l'effetto di un' eroina del dramma contemporaneo, che — con l' animo straziato dal dolore — prende dalle mani della maschera uno, due, dieci canestri di fiori, strappa una rosa da uno di questi, e se l' appunta al seno?

Altra abitudine antipaticissima quella di tener i fiori sulla scena. Questo succede nelle " serate d' onore „ delle attrici: all' ultimo atto, e talora anche prima — quando la " scena forte „ è al 2° o al 3° atto — il palcoscenico è letteralmente invaso dai mazzi di fiori: la " beneficata „ dimostra così la sua riconoscenza al pubblico. Quanto ciò sia adatto al quadro scenico, allorchè si rappresenta: *La Signora dalle camelie* o *Casa paterna* o *l' Otello*, ognun lo vede!

Ebbene: tutto questo dimostra, e nel pubblico, e nell' attore, poco rispetto per l' arte. In Germania e in Austria, ove il Teatro è considerato come qualcosa di più alto, che una sala di ritrovo, o un luogo di piacere, gli applausi durante l' atto sono assolutamente proibiti: e la polizia reprime, coi mezzi che le son concessi, ogni infrazione a questo divieto: anche in Francia, a parte gli applausi della

claque, (1) raramente si interrompe la recita con battimani e grida di *bravo*.

E nei teatri esteri, durante l' atto, è conservato dal pubblico un religioso silenzio: non c' è la ridicola abitudine, essenzialmente italiana delle " visite nei palchi: „ non si sente, durante la recita, quell' insopportabile ronzio di voci femminili, quel continuo commento alla commedia, manifestantesi con esclamazioni ed osservazioni puerili, quella critica intempestiva, che segue una prima rappresentazione di una commedia, passo passo attraverso le battute del dialogo.

Quella d' arrivare ad atto incominciato è un' abitudine tutta italiana, che rasenta la mancanza d' educazione: anzitutto verso quelli del pubblico, arrivati prima, che ci tengono a non perdere nulla della produzione; poi verso gli attori che recitano, che sono distratti dall' inevitabile rumore, e infine verso l' autore — specialmente se si tratta di una produzione nuova — che ha diritto a che l'opera sua sia giudicata nelle migliori condizioni possibili.

E simile a questo l' uso di andar via prima che l' atto sia finito, o peggio, di alzarsi a mezz'atto: queste sono anzi delle belle e buone sconvenienze, che nei pubblici esteri, sono pressochè ignote.

Nei teatri di prosa francesi, c' è il *lever de rideau*, che serve a far prender pazienza allo spettatore troppo esatto; cosicchè — incominciando i teatri di Parigi molto presto — anche quello spettatore costretto a venire un po' in ritardo, può assistere alla commedia o al dramma (la *grande piéce* a differenza della *petite piéce*), senza perder nulla della recita, e senza disturbare i vicini.

In Austria è proibito assolutamente di entrar nella sala di spettacolo ad atto incominciato: se la rappresentazione è per le 7, lo spettatore che arriva alle 7 e cinque minuti, si è esatto nei teatri austriaci! deve aspettare nel *foyer* che l' atto sia finito: se va ad esempio, all' opera, all' *Oro del Reno*, che viene recitato senza alcun intermezzo ed arriva un pò in ritardo, essendo la sala chiusa ai ritardatarì, può per quella sera, ritornarsene a casa.

E così quegli altri usi del pubblico nostro, vizî acquistati, dai quali non sa liberarsi: di agitarsi sulla sedia, di tenere il cappello in capo durante l' atto, di leggere il giornale sotto il naso dell' attore che recita, di tossire, di soffiarsi il naso rumorosamente, di lasciar cadere il bastone, o l' ombrello, o il binoculo: sono piccole mancanze d' educazione, che dagli stranieri sono notate, e che indispongono l'attore ed il pubblico stesso.

(1) Le interruzioni di quella *claque* superano però le più volgari che si possano verificare nei teatri italiani, e compendiano parecchi secoli di sistematica barbarie teatrale.

Chi volesse scrivere un *Galateo del Teatro* farebbe opera molto utile per lo spettatore dei teatri italiani.

Ma tutto questo rientra nel poco rispetto che l' italiano ha per il Teatro : pagando il proprio biglietto — talora anche non pagandolo — lo spettatore si crede tutto permesso, tutto lecito.

Ma vi sono delle norme di contegno da osservare al teatro, come altrove : e certe abitudini cattive del pubblico nostro dovrebbero scomparire, col progredire dell' istruzione e dell' educazione nazionale.

E l' arte drammatica ne risentirebbe un vantaggio non indifferente.

Cesare Levi

Il Palcoscenico

" Marcella „ scene in un atto e due quadri di A. Zanardini, musica del maestro Mario Tarenghi.

Ieri sera, a questo *Teatro Donizetti*, è andata in iscena, con lieto successo, questa piccola opera, che il giovine Mario Tarenghi, di qui, compose otto anni or sono, finiti appena i suoi studi musicali al Conservatorio di Milano, per concorrere al premio Bonetti, che vinse.

Il libretto, meramente iniquo, episodio del Terrore, nel quale il giacobino Marechal (basso) si vendica della vecchia Toussaint (mezzo soprano) che gli ha rifiutato per amante o ganza, la propria nipote Marcella (soprano) accusando costei al tribunale di Fouqué-Tinville, come complice della fuga del proprio amante, il visconte e disertore Renato (tenore), ma non riesce a nulla, perchè, al momento bono, la vecchia, per sottrarre la nipote all'orrore della ghigliottina, come Postumia, nella *Rome vaincue*, del rimpianto Parodi, le immerge un pugnale nel cuore; il libretto, dico, imposto, con molta sapienza dal Conservatorio di Milano, nulla di assolutamente buono avrebbe mai potuto consentire nè a un Bellini, nè a un Donizetti, nè ad un Verdi redivivo, e nemmanco a quello strainfischiante Rossini, che diceva potersi musicare pure la lista del bucato. È un libretto a pretenzioni wagneriane, che sopprime un duetto d' amore, voluto, richiesto, per farlo sonare dall' orchestra, in uno inebbriante conubio dei flauti con le viole e dei contrabassi con le trombette, e riassume tutta l' opera in tre pezzi sinfonici: un preludio, un idilio orchestrale e un intermezzo esprimente il Terrore.

Ad onta di tale martinicca, o pastoia, il giovine Tarenghi se l' è cavata bravamente: il suo strumentale è ricco, elegante, variato, a disegni sicuri, a tavolozza smagliante, chiaro e snodato, senza incertezze, senza volgari ricerche dell' affetto, senza sonorità intempestive e frastuonanti. Poca invece, troppo poca la melodia vocale, alla quale, per verità, poco o punto si prestano e le situazioni e i versi barbini del librettista. Per un tale riguardo il primo quadro è assolutamente freddo, insipido, vuoto e mal si reggerebbe senza il preludio graziosissimo e l' idilio, pezzo magistrale, degno di un maestro provetto. Il secondo quadro, il quale s' apre con l'intermezzo sinfonico del Terrore, originale e caratteristico, racchiude, invece, anche qualche pregio vocale e specialmente due arie del soprano molto gentili e

che, eseguite divinamente dalla Leonilda Gabbi, destarono nel pubblico la più schietta ammirazione.

Com' è facile comprendere, si tratta, più che di un' opera veramente teatrale, di un semplice saggio di studi: saggio, sotto ogni punto di vista, riuscitissimo, che risponde a una bella e sicura promessa.

Il maestro Tarenghi fu festeggiatissimo e venne richiamato quindici volte al proscenio.

Bergamo 12 settembre 1901

Parmenio Bettòli

" L' Egoista „ di Carlo Bertolazzi a Roma.

Ferruccio Benini ha dato per prima novità, al *Quirino*, un lavoro degno del suo repertorio e della sua arte. Tengo subito ad affermarlo perchè so che l' ultima commedia di Carlo Bertolazzi è stata, altrove, variamente e anche severamente giudicata.

Qui, a Roma, ha ottenuto il successo del pubblico, se non entusiastico, convinto, e quello della critica più competente. A mio avviso, *L' Egoista*, come risulta alla ribalta, interpretato mirabilmente dal Benini, è lavoro, malgrado gl' inevitabili difetti, finissimo e bellissimo. Non è commedia, come l' autore per deferenza alle vecchie tradizioni ha voluto intitolare, ma è dramma, amaro e malinconicamente ironico, in cui angoscie appena accennate, lagrime intraviste, lasciano più vivo e profondo il solco nell' animo. Poche volte, innanzi a una figurazione scenica, io mi sono sentito tutto invaso e vinto dalla tristezza, come ascoltando questi quattro atti, che pure si svolgono snelli, semplici, destando frequentemente l'ilarità del pubblico.

Quattro atti: quattro fasi della vita di un terribile egoista, che, malvagio nella sua incoscienza, amabilmente, col sorriso su le labbra, semina di vittime il suo cammino. Egli è feroce col fratello cui ruba la ricca fidanzata; vile coll'amico del quale seduce la moglie; despota con la moglie sua, che non ama e disprezza, e vuol privare anche della figliuoletta per non aver noie in casa; tiranno odiato infine con la figlia, divenuta donna, che induce con fine arte, a rinunziare all' amore e alle nozze per averla sempre con sè, governante affettuosa e infermiera sicura fino alla tarda e cadente vecchiaia, e che opprime, povera vittima, anche, lui morto, con un ingiusto testamento. Questo carattere, che può sembrare, nella sua logica uniformità e in qualche linea, troppo foscamente scolpito, ma che è, pur troppo, umano e vero, è accompagnato dall' autore nelle sue varie vicende, ed è studiato nelle sue azioni più salienti, con amore di artista elevato, con grande acume di osservazione, con analisi minuta, implacabile.

Io comprendo che parte dei nostri pubblici, avvezzi alle esplosioni della scena madre e alle grida della situazione drammatica esclusivamente foggiata pel palcoscenico, non intendano perfettamente tutto il dolore umano che vibra e geme in queste semplici scene. Non sono quadri di dramma

questi del Bertolazzi: sono quadri di vita. Merito grande, che la critica onesta e avveduta deve segnalare.

Certo che, per quanto l'esperienza insegni come questi perfetti egoisti posseggono in genere una grande forza di seduzione su quanti li attorniano, non si può disconoscere che il protagonista del nostro dramma è circondato da troppa e da tutta gente, la quale pare addirittura creata pel comodo di lui: troppo remissivi tutti, troppo pronti al sagrifizio delle più care aspirazioni e magari della vita, per soddisfare le egoistiche voglie di quel bel mobile. Questo è forse il vero difetto del lavoro, perchè, esso, mentre tutti i personaggi sono delineati individualmente con grande verità, appaiono poi, nel complesso per quella caratteristica che hanno comune rispetto al protagonista, quasi artificiosi. Così mi permetto di osservare che sembrano affatto inutili le parole che pronunzia nettamente la figlia Elena alla fine del lavoro. Quando il padre arrancando se ne va a dormire e lascia lei a vegliare per lui, l'ultima parola è detta del triste dramma; qualunque altra lo guasta.

È doverosa una parola sull'interpretazione. Da parte di Ferruccio Benini, l'ho accennato, è stata mirabile. Io l'ho seguito parola per parola, attentissimo, e a un certo punto sono stato quasi preso dal maligno desiderio di coglierlo almeno una volta in fallo: tanto l'animo nostro imperfetto sente sgomento della perfezione.

Ma egli è artista singolarissimo: non un atto, non un'intonazione di voce, tradiscono mai l'uomo che recita. Voi obliate completamente la finzione; quando, finito il lavoro è sotto il fascino, sentite che la vostra ammirazione per l'insigne artista è completa.

I cooperatori del Benini non sono indegni del maestro. Nell' *Egoista* la signora Dondini-Benini e la signora Rossi-Bissi hanno le parti principali dopo il protagonista, e le sostengono davvero ottimamente; ma oltre queste, anche gli altri attori, che hanno tutti parti di poco rilievo, trovano modo di far notare la naturalezza, la semplicità della loro recitazione e lo studio accurato del personaggio che debbono rappresentare. Tutti capite!...... in una compagnia italiana.... Bravi!

Luigi Grande

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Giulio De Frenzi. — *Un commediografo (Il Conte Giovanni Giraud).* — Roma, Stab. tip. del giornale “ *La Tribuna* „ 1901.

Dei commediografi, che con varia fortuna e disuguali attitudini e tendenze continuarono l' opera di Carlo Goldoni, un solo, il Sografi, venne finora studiato così che il futuro istoriografo della nostra commedia potrà giovarsi opportunamente per l' opera sua della messe raccolta dal Bigoni. Al più degno figlio del Veneziano rivolge ogni suo studio da qualche anno, con intenso amore di ricerche, Attilio Gentille, che del suo lavoro diede già prove commendevolissime.

Del conte Giovanni Giraud, il celebre autore dell' *Ajo nell' imbarazzo* e di *Don Desiderio*, quando si prescinda dalle pagine che il Mestica gli dedica nel suo *Manuale*, poco s' era scritto finora. A questa dimenticanza, che il Giraud per la forza comica delle sue commedie e per la popolarità che alcune tra queste godettero in Italia e fuori non meritò in modo alcuno, viene a rimediare ora Giulio De Frenzi con un saggio pubblicato in due fascicoli (marzo e maggio 1901) della *Rivista politica e letteraria* di Roma. Abbiamo scritto *saggio* anche perchè ci consta che l' a. sta attendendo a un' ampia monografia sul commediografo romano e sull' opera sua.

Quanto egli oggi ci offre riguarda innanzi tutto gli avventurosi e poco avventurati casi della vita del Giraud, mentre del suo teatro si considerano soltanto i lavori men noti, e tra questi alcuni che il pubblico con retto giudizio respinse senza appello.

Non ebbe questa sorte, e l' avrebbe meritata, un pasticcio tragicomico in 5 atti, intitolato *La sventura degli innocenti coniugi Albergati,* ossia *Il sospetto funesto*, dove il Giraud, male ispirato drammatizzò la nota tragedia di casa Albergati. Il De F. narra quale scandalo suscitasse la recita del lavoro, e quanto fiaccamente l' autore, ch' era dalla parte del torto, giustificasse il suo agire di fronte alle proteste energiche e dignitose di Luigi Albergati, figlio dell' offeso.

Buone osservazioni spende l' a. intorno a due lavori che al loro apparire fecero un solennissimo fiasco. Sono *Il figlio del signor padre*, scipito rimpasto dell' *Ajo nell' imbarazzo*, e *Il maestro di scuola* ovvero *La serva ribalda.*

Nell'ultimo dei due il De F. nota " l'evidente derivazione dalla *Donna di governo* goldoniana „ e avverte che una parte (quella del La-Guacchera) vi è tutta stesa in dialetto romanesco. Così viene ad avere nuova conferma l'opinione dello Gnoli, combattuta dal Morandi, che " il Giraud precedesse il Belli nell'uso del dialetto stesso „.

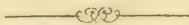
Elementi romaneschi, ossia singole ottave scritte in quel vernacolo, ha pure una sua commediola per marionette dal titolo *Il viaggio sull'asino di Cassandro sposo*, che per dissensi sorti tra l'autore e l'impresario rimase un torso.

Con predilezione ben giusta il De F. s'indugia ancora sul *Teatro domestico* del Giraud, ch'è una raccolta di brevi componimenti in prosa e in verso, in alcuni dei quali prevale, come il titolo dell' opera avverte, la tendenza didattica; altri invece hanno un vero valore artistico, come la graziosa e fortunatissima commediola *I gelosi fortunati*. A questo *Teatro domestico* rivolse testè la sua attenzione anche Guido Mazzoni, notando che le scene in versi martelliani precorrono i proverbi drammatici (1).

Per la vita il De F. potè giovarsi di lettere inedite dal Giraud, che la Biblioteca V. E. conserva. Egli fu così in grado di scoprire fatti nuovi che valgono a scagionare il conte romano, per quanto spetta alla cervellotica sua attività bancaria, d'ogni taccia di disonestà. Nelle sue speculazioni sbagliate il Giraud fu vittima, oltre che di pochi felici disposizioni agli affari e di avversa fortuna, anche della malvagità di certuni. Ma al suo nome fece onore sacrificando il patrimonio.

Queste poche notizie da noi rapidamente spigolate nello scritto del De Frenzi bastano a far desiderare sollecita la pubblicazione del libro promesso.

Edgardo Maddalena

(1) GUIDO MAZZONI. — *Storia letteraria d' Italia*. — L'OTTOCENTO. — Milano, Vallardi, 1900, (Ancora in corso di pubblicazione).

Voci del Peristilio

È morto a Bologna Alarico Lambertini, direttore del giornale teatrale " Piccolo Faust „. Si deve a lui se il teatro bolognese ha dato qualche segno di vitalità. Fu artista innammorato e coscienzioso, ebbe una vera religione per il lavoro ed ha goduto di una larga e meritata stima.

— *La mala pianta* è il titolo di una nuova commedia in quattro atti di Marco Praga, che Ermete Novelli rappresenterà nel prossimo inverno.

— Il maestro Amilcare Zanella ha terminata la sua nuova opera, il cui argomento è tratto dal noto dramma *I due sergenti*. Dicesi che verrà rappresentata fra breve.

— *Sperduti nel buio* nuovo dramma in tre atti di Roberto Bracco sarà prossimamente interpretato dalla compagnia Talli - Gramatica - Calabresi a Trieste.

— *L' innamorata* di Marco Praga, ridotta per le scene liriche dal noto pubblicista A. M. Sodini, sarà musicata dal giovane maestro umbro Arturo de Angelis, che nello scorso febbraio fece rappresentare a Perugia un altro suo lavoro teatrale: *Contessa Clara*.

— Luigi Capuana ha ultimato una commedia in tre atti dal titolo *Tararga*, il cui protagonista è un tipo comico caratteristico che offrirà ad Ermete Novelli, che l' interpreterà, l' opportunità di uno studio geniale.

— Sarah Bernhardt, trovandosi in villeggiatura a Chamassaire in Isvizzera, organizzò una serata di beneficenza per la povera famiglia di un giovane che cogliendo dell' *edelweis*, cadde dall'alto di una roccia rimanendo ucciso.

— Giovanni Rovetta ha scritto due commedie in un atto intitolate *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*. Saranno rappresentate dalle compagnie Novelli, Andò-Di Lorenzo e Talli e S.

— La celebre artista di canto Borghi-Mamo, che ha raccolto nella sua lunga e gloriosa carriera allori ed agi, è morta in questi giorni a Bologna sinceramente compianta.

— *Romanticismo*. La nuova commedia di Gerolamo Rovetta, di ambiente storico, la cui azione si svolge nel 1854, sarà letta a Torino il 1° novembre dall' autore alla compagnia di Lorenzo-Andò che la metterà subito in iscena.

— Roberto Bracco è stato invitato a collaborare ad un volume internazionale che tratterà delle condizioni del teatro di prosa e del teatro lirico di tutta Europa. Egli scriverà intorno ai principali attori italiani militanti. Il libro si pubblicherà a Vienna.

— *I giorni più lieti* è una commedia brillante in tre atti di Giannino Antona-Traversi, destinata alla compagnia Leigheb-Tovagliari.

— *Una tempesta* s'intitola la terza parte della trilogia *Gli Atei* dramma in 5 atti di E. A. Butti, che la Talli e S. rappresenterà il 15 novembre a Trieste, e il 29 la Reiter-Pasta a Milano.

— Edmondo Audran, l'autore acclamato di tante simpatiche operette, è

morto. Nacque a Lione nel 1842 e studiò nella scuola Niedermeyer a Parigi, ottenendo nel 1859 il premio di composizione con un *Credo*. Fu un lavoratore assiduo e produsse per il teatro operettistico dei veri gioielli. Chi non ricorda *La Cicala e la Formica*, *Miss Helyett*, *La Poupée* e quella *Mascotte* che resta sempre un capolavoro del genere? Negli ultimi anni lo aveva preso una grande malinconia ed il suo cervello, che aveva molto lavorato, si era indebolito, ed egli si spense dolcemente a Gisors.

— Giuseppe Baffico farà rappresentare in novembre in Torino dalla compagnia Ando - Di Lorenzo un suo nuovo dramma in 4 atti intitolato *Le colpe degli altri*.

— Una valorosa artista, che ritiratasi dalle scene si era data all' insegnamento del canto, Isabella Galletti-Gianoli, è morta a Milano nello scorso settembre. Aveva, nella sua carriera artistica, raccolto molti allori, ed ora, a Milano, era ricercatissima come insegnante. Una sua figliuola, educata nell'arte del canto da lei, debuttò or non è molto, con ottimo successo.

— *La figlia di Gianni* è il titolo di un nuovo lavoro testè ultimato da Alfredo Oriani. L' argomento si aggira attorno ad uno sciopero; colore del tempo.

— A Roma è morto il professore musicista Achille Lucidi, che insegnava nell'Istituto di Santa Cecilia. Il Lucidi, oltre all'essere valoroso insegnante, aveva tentato anche il teatro lirico con qualche lavoro che ebbe ai suoi tempi buon successo.

— Giuseppe Costetti ha ultimato un dramma in sei atti, intitolato *Nerone che torna*.

— Carlo Zangarini ha ultimato una nuova traduzione letterale in martelliani rimati del *Ruys-Blas* di Victor Hugo. Interprete sarà Ermete Zacconi.

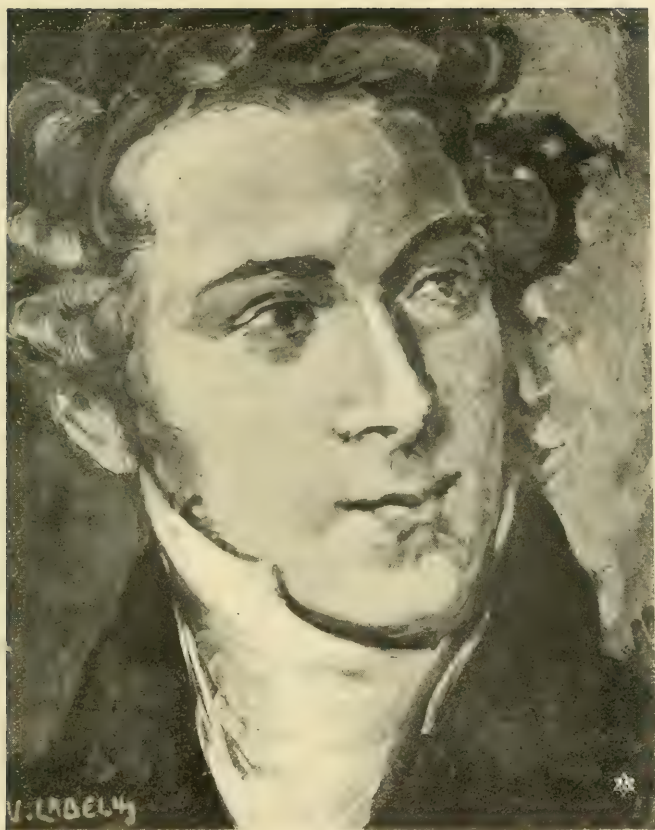
— *Vannucci* scrive da Firenze: Il teatro *Verdi* ha riaperto, con la *Traviata*, i suoi battenti ad una stagione musicale che promette di riuscire assai importante. Si annunziano, dopo la *Traviata*, le opere *Norma*, *Favorita*, *Elisir d'amore*, *Barbiere di Siviglia*, *Sonnambula*, *Cenerentola* e si fanno i nomi di artisti ben noti, fra i quali tengono il primo posto Regina Pinkert e il tenore Bonci.

Nella *Traviata*, con un pubblico che gremiva il teatro, si é presentata Lina Cavalieri, una vera stella della bellezza, ciò che non guasta affatto in un'artista; anzi, talvolta, i successi di non poche artiste si fondano esclusivamente sul fascino della loro bellezza!... Lina Cavalieri, da questo lato, è una *Traviata* ideale, che potrebbe *traviare*, non il pubblico di un solo teatro, ma il mondo intiero! Essa ha una voce estesa e squillante se non sempre morbida e pura. Si sente che ha studiato, ma non ancora abbastanza per affrontare certe interpretazioni. Le manca l'unitezza e la sicurezza dell'emissione; alcune sue note sono afone, altre di registro incerto; le agilità sono sgarbate. Ma, ad onta di questi difetti che si rilevano oggi, l'organo vocale è buono, l'intonazione è sicura e si può anche ritenere che non manchi nè l'intelligenza, nè la voglia di studiare.

Queste qualità, unite all'avvenenza davvero singolare della bella artista, permettono di incoraggiarla nella carriera intrapresa, e danno fondata speranza che essa vi saprà conquistare un posto eminente.

Non mancarono alla vezzosa artista gli applausi più lusinghieri e le dimostrazioni più simpatiche.

Il Bassi, un artista che in altre opere aveva saputo conquistare il nostro pubblico, in quest'opera, ove è molto da cantare, non ha risposto completamente alla generale aspettativa. Ebbe dei momenti felici; ma ne ebbe anche e non pochi degli infelici.

Ottimo il Buti nella parte di Germont. Eccellente l'orchestra diretta dal M.° Gialdini.

Bellini

VINCENZO BELLINI

Vincenzo Hoffman racconta che a Berlino, in una sera d' inverno, un uomo si trovò per incantesimo in una casa e dinanzi ad un artista, che poi seppe di essere C. Glück. Quell' uomo, nel vedere in uno scaffale alcuni libri di musica, esclamò: Voi possedete tutte le opere del Glück? L' artista non rispose, e preso un volume su cui era scritto " Armida „ si avvicinò al clavicembalo. Aperto il libro questo era solo rigato, senza alcuna traccia di nota musicale. L' artista eseguita la prima parte della Sinfonia, come nell' originale, giunto all' *Allegro*, lo variò e lo arricchì di nuove idee sì peregrine e sì vivaci, che quell' uomo restò non poco meravigliato. Svolgendo l' artista rapidamente molte altre pagine, sempre bianche, disse: Cantiamo la scena di Armida, e voi voltate le pagine in tempo. L' ascoltatore afferma che cantò quella scena con una espressione intensa e drammatica non mai udita, la modificò non poco, e più di quello che aveva fatto con la Sinfonia, senza allontanarsi dai concetti che aveva il Glück della musica teatrale. Questo racconto è forse una delle bizzarie dell' Hoffman? È forse un poco di quel matto umorismo, che quell' autore seppe trasfondere a larghe mani, nei suoi scritti? Niente di tutto ciò! Nello strano racconto v' è la psiche, la immagine del vero artista. Con quel libro bianco si afferma, che col volgersi del tempo, l' artista non può restare fedele al primo segno che ha dato al suo ideale, e che di sè è insoddisfatto. Quando nel pensiero dell' artista palpita una indefinita idea, sdegnerà mai sempre il limite che gl' impone la forma. Da questo punto di vista voglio, brevemente, valutare il pensiero e l' opera del grande Catanese, perchè credo che uno studio simile dovrebbe esser fatto per ogni eccezionale natura artistica. È un errore credere che un artista possa cambiare i suoi ideali. E se in lui: *Costanza è spesso il variar pensiero,* ciò non

farà notare disuguaglianza sostanziale nei suoi prodotti, purchè rispondano alle condizioni del suo sentire, alla sua personalità estetica.

***

Il lavoro di selezione che fa il Bellini nel comporre è singolare. Le sue bozze musicali presentano un grande studio di ricerche, e prima che la melodia divenisse una reale determinazione, i pentimenti e le correzioni si notano a centinaia. Ecco la eterna contraddizione, che sorge tra lo sconfinato ideale e l' indefinito concetto del pensiero, e quello circoscritto dal tempo e determinato dalla forma. Lo sconfinato ideale del Bellini fu tutto umano, e pochi artisti hanno saputo come lui vagliare sì accesamente gli accenti passionali. La sua fu energia italiana, abbondanza italiana, elevatezza italiana, impulso di sentimento della nostra terra, nudrito dal dolce linguaggio, dai tepori primaverili, dai caldi tramonti, dai canti del mare e della collina. Innocenza e timore, ardente volere e spavento del volgare, lo guidano nel cammino dell' arte. La sua espressione tutta lirica si eleva come una spirale; è unilaterale, sì, ma intensa e compiuta. Egli sogna, ed è il sogno di coloro, che aspirano a raggiungere il desiato amore, o che pur piangono di averlo perduto.

Alla rigogliosa primavera rossiniana, per dirla con l'Heine, a quell' abisso coverto di fiori, il Bellini sentì di essere una coscienza artistica, che è stile, è individuo, ed il libro della partizione del Pesarese gli apparve non del tutto compiuto. Nell' accettare l' ambito e le volute rossiniane, vi segna la sua nota personale. Il Bellini non considerò la musica come veste della parola, ma un tutto da creare la *melodia-discorso*, il *suono-parola*.

La Germania era scossa dal *romanticismo della natura* del Weber. Codesto romanticismo, come Fausto insegna la nuova *schiera dei viventi*, a noi dice che " nei boschi, nell' aria e nell' acqua sono i nostri fratelli „ dipinge le apparenze spettriche, che rivestono le cose nel corso della notte, i lunghi nasi delle montagne che suonano e soffiano. Il Bellini sente il romanticismo, ma tutto un romanticismo umano; gli spettri, gli spiritelli sono passioni dell' animo, e non altro, e misura e contempera tutta la scala graduata degli affetti. La commozione individua è intesa a divenire una commozione universale.

Egli, come gli antichi maestri, non lussureggia, nè monopolizza l'oro dell' arte, come spesso si fa dai moderni, il cui artifizio affama fra i tanti tesori della tecnica. Cerca raggiungere una Dafne fuggente, la quale al bacio dell' arte si tramuta in lauro e non in un rovaio.

Nel leggere l' autografo della *Norma*, la partitura orchestrale, ho osservato con quanto acume cerca egli il semplice, cerca produrre il *massimo effetto*, coi *minimi mezzi*. Fra i pentimenti e le correzioni ricordo che toglie l' Arpa ed il Corno Inglese dalla Sinfonia, diminuisce il suono dei Timpani nell' *Adagio: qual cor tradisti.*

Come fu inteso il melodramma dal Bellini, partendo da opposto lido, Canto-cantato, fu il precorrere in Italia a quello del Wagner, Canto-orchestrato. Ed il Wagner ebbe l' occhio fisso alla *Sonnambula* ed alla *Norma*, e fa suo qualche disegno del Catanese, come questi aveva fatto di alcuni del Beethoven.

Il Bellini, il maestro della melodia ritmata e varia nel suo compiersi, dal ritmo incisivo, è maestro ancora di quella melodia mezzana, che con nome moderno chiamasi: Melopea. Esempio splendido è quello di Elvino quando dice ad Amina: *Prostrato al marmo dell' estinta mia madre*, il " *Gran Dio non mirare il mio pianto* „ vale, ed è forse più bello ancora dell'Aria finale: *Ah non credea mirarti.* Il suo intuìto artistico è squisito, e si rispecchia sempre nel vero. Basterà a provarlo un esempio solo. Osservisi con quanta semplicità di mezzi e verità di espressione è musicata la Scena, nella quale Amina nel passare il ponte, questo è per crollare. I personaggi hanno voci interrotte e pianissime, perchè sono vinti dallo spavento.

Scampato il pericolo, tutti dicono con lunga voce, sempre piano: *È salva.* Segue la dolcissima e tranquilla melodia orchestrale; essa fa intendere che il sereno è ritornato in ogni cuore, che niente v'è più a temere. Perchè fare le meraviglie per gli *accordi di settima* all'apparire di Samuele, che sono i precursori delle *quinte diminuite* del " verme truce „ Wagneriano? Volete insegnare alla mamma a fare i figli? L' Italia è maestra del melodramma.

Se la *Sonnambula* è singolare nel suo genere, un capolavoro di sentimento, con la *Norma*, il Bellini assorge alle più alte vette dell'arte drammatica.

⁕

L' olimpica fronte del Rossini si era un po' corruscata per i tanti parlari che intorno alla sua arte facevano i critici e gli stranieri. Il Pesarese, che molti aveva cacciato dal nido, volle compiere la sua carriera artistica. Ben tosto l' uomo forte „ *come a mezzo del cammino riposato alla foresta* „ si ravviò a passi di gigante sull' erta più scoscesa dell' arte melodrammatica. Ed egli la vinse. Condensa *la Pastorale* nella Sinfonia del *Guglielmo Tell*, aggiunge come concetto suo l' *Allegro* finale e la *Introduzione.* La caratteristica voce dei cinque violoncelli, or sottile ed ora piena, lo alternare dei suoni di due con-

tral bassi, il rullio del Timpano, strappano un colore al *romanticismo della natura*, il silenzioso, l' afa di una atmosfera grave e penosa, che a momenti è per scoppiare in una veemente tempesta. Solo nella orchestrazione del Wagner può trovarsi una sì originale tavolozza strumentale, e fa sua la disposizione dei Violoncelli nelle *Valkirie*, atto 1°, Scena Prima. Il Rossini amalgama il *romanticismo della natura* con quello *umano*. Lo squillare incessante del Corno sulle vette svizzere è pari al grido di libertà e di dolore che danno Guglielmo e Arnoldo.

La *Norma* ha per base questo concetto; lo sfondo è maggiore del quadro, il romanticismo della natura vi prende parte, senza che il personaggio perda di rilievo e d' importanza. Volete il *Bello Puro*, che divenne monomania dei Greci? Leggete la *Casta Diva!* Volete i rumori della foresta, lo squillo delle druidiche trombe? Eccovi il periodo musicale, che fa da intermezzo dal primo al secondo tempo dell' Aria di Pollione, il quale, secondo osserva il Reicha dà l'esempio di una ardita combinazione armonica. Volete della politonia orchestrale del grave e del solenne? Osservate tutta la *Introduzione*. Chiedete uno scatto, un grido! Il Coro " Guerra, guerra " a cui fece il viso dell' armi più di un pedagogo! Chiedete l' umano, la lotta per l' esistenza, il volere di cieco fato? La *Scena finale* dipinge tutto ciò. Questa e l' *Introduzione* sono fra le maggiori concezioni dell' arte melodrammatica.

Il libro dell' arte che stava innanzi al Bellini era forse tutto segnato? Nel rileggerlo, non sentì la necessità di aggiungere, emendare, interpretarlo, con maggiore ampiezza? Ed egli mostra di sentirla con i nuovi ideali che cerca di raggiungere nei *Puritani*. Il *Bello Puro* è sempre la sua nota dominante, e scrive il *quartetto* e l' *Aria* finale di Arturo. Però, cura sempre dippiù i particolari, la verità dell'azione scenica. Stupendo esempio del genere è quello, quando Elvira smarrisce la ragione, in dove il succedersi repentino di svariate armonie, dipingono il turbamento dello spirito di quella povera donna, che credevasi tradita, e prorompe in un sospiro d' amore e di rimpianto. Non è contento il Bellini delle sue precedenti mosse melodiche, e cerca nuovi intervalli e li fa udire nella *Introduzione*, e qua e là, nella studiata partizione. La morte fece restare a metà segnato il libro sul Clavicembalo del Bellini.

L' anima gentile del Catanese vivrà in ogni core che sente amore, e se le ali dell' angelica farfalla aleggieranno ancora in mezzo a noi, ricorderemo che l' arte dell' *Avvenire*, per l' Italia, fu sentimento del *Passato*.

Nicola d' Arienzo

Cenni della vita e delle opere

Il 3 Novembre si compie il primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini. A ricordar di lui ai lettori della *Rivista*, diciamo qui per rapidi cenni della vita e delle opere del grande Catanese.

Ultimo di sette figli, nacque in Catania il 3 Novembre 1801 da Vincenzo ed Agata Ferlito. Disposizione alla musica ebbero i suoi antenati, e fra gli ultimi suo nonno e suo padre. Furono anzi i meriti di costoro, che, per protezione della duchessa di Sammartino, fecero deliberare alla Comunità di Catania, un assegno al giovane Vincenzo, perchè potesse seguire, nel Conservatorio di Napoli, severi studi musicali, ai quali già dall' avo era stato iniziato. Aveva 18 anni il Bellini allorchè fu ammesso come alunno nel Conservatorio: primo maestro gli fu Giovanni Furno per l' armonia, poi il Tritto pel contrappunto e nel 1822 Zingarelli. Questi intuì nel giovane allievo la spiccata attitudine per la musica e gli fu largo di cure speciali ed amorevoli, fino ad incoraggiarlo, alunno ancora, a musicare un vecchio libretto, *Adelson e Salvini*. Questo primo lavoro, pur dovendosi ritenere un semplice saggio scolastico, eseguito il carnevale del 1825 nel teatro del Conservatorio, raccolse le approvazioni del pubblico. Ma il 30 Maggio 1826 segna il primo passo del giovane maestro nel campo glorioso dell' arte: egli scrisse per il *San Carlo* un' opera in due atti: *Bianca e Gernando*, che fu molto applaudita e che il Donizetti disse " produzione bella, bella, bella. "

Uscito dal Conservatorio, stipulò la prima scrittura coll' impresario della *Scala* di Milano, ove la sera del 27 ottobre 1827, lui presente, diede l' opera il *Pirata*, che riscosse lodi unanimi, fra cui prima quelle del Rossini.

Invitato, dopo questo lieto successo, a scrivere per l' inaugurazione del *Teatro Carlo Felice* di Genova, riprodusse, con modificazioni,

Bianca e Gernando. L'opera data il 7 aprile 1828 fu ripetuta per ventun sere di seguito.

In questa occasione il Bellini conobbe la signora Giuditta Turina, per la quale fu preso da frenetica passione, e che ebbe conseguenze funeste nelle vicende di sua vita.

Il 14 febbraio 1829 andò in scena alla *Scala* di Milano la *Straniera*: segnò pel Bellini un altro trionfo: l'opera fu ripetuta per trenta sere.

A Parma, per l'apertura di quel teatro, il 12 maggio 1829 diede la *Zaira*, ma non piacque, e ad esser esatti, dobbiamo dire che riscosse inesorabili fischi. La musica di quest'opera fu poi trasfusa in gran parte nell'altra *Capuleti e Montecchi*, che andò in iscena alla *Fenice* di Venezia l'11 Marzo 1830, ripetuta con entusiasmo per tutta la stagione.

Villeggiando il Bellini sul lago di Como, la poesia e l'armonia spiranti da quei luoghi incantati gli destarono nella mente pensieri musicali soavissimi, che svolse nella *Sonnambula*, data il 6 Marzo 1831 al *Teatro Carcano* di Milano e con esito entusiastico.

Giungiamo finalmente alla *Norma*.

Fu scritta per l'apertura della stagione 1831-32 della *Scala* e fu data precisamente il 26 dicembre 1831. Gli auspicii non furon lieti, giacchè la prima sera fu, come scrisse Bellini stesso, un *fiaschissimo*, che molto addolorò il Maestro. Ma non era questa la sorte che l'opera geniale meritava; nelle rappresentazioni successive il pubblico dovette pienamente ricredersi, la rivincita fu completa: l'opera venne ripetuta quaranta sere di seguito in Milano e fece il giro trionfale in Italia e fuori.

Il 13 marzo 1833 a Venezia ottenne le disapprovazioni del pubblico la *Beatrice di Tenda*, che in altri teatri incontrò tuttavia favore. Passate le Alpi la fama del giovane maestro, gli vennero offerte scritture dai teatri di Parigi e di Londra. Egli si recò prima a Londra dove riportò il miglior successo; conobbe in quell'occasione la Malibran. Da Londra passò a Parigi. Quivi trovavasi il Rossini: fu primo suo pensiero di acquistarne l'amicizia. Pel *Teatro italiano* di Parigi scrisse *I Puritani*. Il 25 gennaio 1835 andarono in iscena, l'esito gli procurò un vero trionfo: egli ebbe tributati grandi onori, fu ascritto alle più illustri Accademie di Francia e decorato delle insegne della Legion d'Onore, che il Rossini istesso volle presentargli in teatro.

Dopo questi clamorosi successi il Bellini si accingeva a scrivere per l'*Opéra*, ma il 23 settembre del 1835, immatura morte, a soli 32 anni, lo toglieva alla grande arte ed alla patria.

Antonio Ognissanti

Per un monumento al grande Maestro

Nel concorso banditosi in Napoli alquanti anni or sono, per un monumento al Bellini, fra i vari bozzetti presentati da egregi scultori, ebbe generale approvazione dalla Commissione esaminatrice quello del siciliano Salvatore Grita. Non venne però eseguito, forse per la grave spesa che richiedevasi, o per qualsiasi altra ragione che qui non è luogo ricordare. Io vidi il bozzetto del Grita, e mi parve veramente degno di testimoniare visibilmente al popolo il valore dell'illustre Bellini, creatore in Italia d'una scuola che sarà sempre vergine e serena, la scuola dell'affetto, ch'egli, porgendo orecchio alle armonie della Natura, ritrasse in forme semplici, che conducono dirittamente al cuore. Il qual monumento a me piace qui descrivere, nella speranza che possano altre città d'Italia ritener degno ad eternare la memoria del cigno catanese, facendolo sorgere in una delle loro migliori piazze. Lo descriverò dunque come lo vedessi eseguito in quella forma e grandezza che mi par di vedere nella mia mente.

Il monumento, di forma circolare, poggia su tre spaziosi gradini, sui quali s' innalza un'ampia base, profilata da ricche modanature. È questa decorata da sette medaglioni, che ritraggono le sembianze dei sette grandi maestri della scuola napoletana, lo studio dei quali fu il fondamento, su cui si elevò, superandoli, il genio del Bellini. Sono questi venerandi uomini Scarlatti, Durante, Leo, Pergolesi, Piccinni, Paisiello, Cimarosa, le armonie de' quali furono, a così dire, le corde che gli oscillarono all'orecchio e al cuore nelle serene ispirazioni. Così dal Pergolesi ei trasse il tenero e il passionato; dal Piccinni il grandioso; la grazia dal Cimarosa; dal Paisiello il patetico e il solenne; dagli altri le altre norme che temperano all'affetto, e menano alle vie del cuore.

Tra un medaglione e l'altro v'ha un riquadro allungato, orizzontale, su cui sono scolpite le frasi più belle e splendenti delle opere de' mentovati maestri. Onde all'occhio de' riguardanti si spiegano le note del

primo e dell'ultimo versetto dello *Stabat;* un motivo del *Matrimonio segreto;* un altro della *Didone;* un altro del *Re Teodoro;* un altro del *Ciro riconosciuto;* un altro della *Caduta de' Decemviri;* un altro della *Messa ad otto voci.*

L'imbasamento è coverto da una larga tesa a piano inclinato, nel centro della quale sorge un tronco di colonna, su base decorata d'un fregio, composto di ogni maniera di strumenti musicali, a basso-rilievo, che fanno, con bell' armonia, assai mirabile effetto di chiaro-scuro. Vedesi su questo tronco cilindrico incisa per intero la divina *Casta Diva* dell' unica Norma; e questo ci pare pensier nuovo e sommamente artistico. Conciossiacchè decorato così il marmo delle note immortali del Bellini, riesce di scuola e d'incitamento al popolo, e tramanda in perpetuo ai posteri queste sempre nuove e vergini armonie. Vien sormontato il tronco, (cui fan quasi da capitello) dalle sette Note musicali, in forme d'angeli, sedenti su sette architettonici stalli. Queste intrecciandosi, a braccia distese, per mano, simboleggiano l'armonia che da esse emerge, e fanno insieme corona al Bellini, che seppe trarre dalle stesse, melodie veramente angeliche, che rivelò in singolar modo nella *Norma*, e nella soave e carissima *Sonnambula*, raffaellescamente ideate, ed animate da afflato divino.

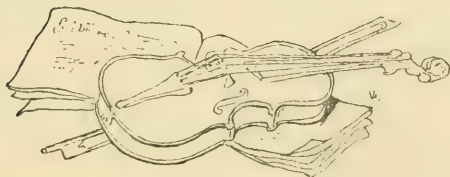
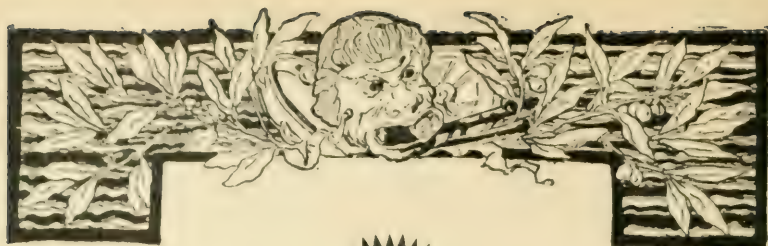
Innalzasi sulle sette Note un altro tronco minore, merlato di sette antefissi: nel fondo di ciascun d'essi v'ha una medaglia, incorniciata d' alloro (simbolo dell'immortalità) nelle quali sono incisi i titoli dei suoi spartiti, *Bianca e Gernando, Il Pirata, La Straniera, La Zaira, I Capuleti e i Montecchi*, *La Sonnambula*, *La Norma, Beatrice di Tenda.* Fa cerchio a questi antefissi una calotta, su cui siede il Bellini, in seggiola da pianoforte, in atto ispirato di scrivere i *Puritani*, che fu l' ultima delle sue opere teatrali. Sono così con modo veramente ingegnoso ed architettonico, ricordati i nove spartiti del Maestro, che sì alta fama gli meritarono in Italia, nella, per lui, fatale Francia, in altre regioni d'Europa, e fin nelle lontane Americhe.

Da quanto abbiamo per cenni fin qui notato, è agevole il vedere l'artistica disposizione delle linee, la filosofia del concetto, l'accordo architettonico delle parti nell'insieme del monumento. E per vero, le effigie de' sette grandi maestri della scuola napoletana: le sette Note musicali in angeliche forme; il bassorilievo degli strumenti musicali, che fregia la colonna, su cui leggonsi le ispirazioni eteree della *Casta Diva;* il ricordo che quivi fassi de' suoi nove capolavori, sono, nell'insieme, l'epopea e la storia, che canta i fasti dell'arte, e vincendo il tempo, tramanda alle remote generazioni il nome dell' immortale Bellini.

Adunque l'ideale che rivelossi alla mente dello scultore Grita, quando concepì il disegno di questo monumento, è veramente nuovo, e palesa in tutte le sue parti uno stupendo accordo, quasi eco della magica melodia del cigno catanese, che ritrasse nelle angeliche sue note (e non è corda che gli suoni più soave e piana di quella) le squisite melodie dell' amore.

Un altro pensiero nuovo e delicato noi scorgiamo nel bozzetto del Grita, ed è questo: il Bellini, sebben nato in sicula terra, può ben dirsi figliuolo della gentil Partenope, avendo sotto il sereno suo cielo, ove la musica ha patria, e la natura è un concento, appreso l' arte, e ricevuto le prime rivelazioni della bellezza eterna, che lo resero immortale. E però mirando il Grita col suo genio fecondo ad illustrare coi marmi la memoria d' un suo concittadino, egli volge anzi tutto l'animo a mostrare la grandezza della scuola napoletana, quasi ricambio di gentil cortesia a chi pensava eternare la memoria del siculo maestro, con un monumento allo stesso. E pel genio eletto, di cui oggi dà novella prova l'esimio scultore, è dolce a quanti son devoti al culto gentile dell' arte, volgere ossequente saluto a Sicilia e a Napoli; perchè se il Grita è siciliano per natali, come artista lo consideriamo napolitano; conciossiachè fra noi, in modo simigliante al Bellini educò la mente e il cuore alla bellezza e all'affetto; fra noi addestrò l'occhio e la mano alle severe discipline delle forme, le quali, allorchè sono degno riflesso del lume dell' intelletto, costituiscono l'arte vera e grande.

Francesco Prudenzano

N

FANTASIA STORICO-SIMBOLICA IN UN ATTO

Epoca — L' alba del 3 Marzo 1815.

PERSONAGGI

La leggenda	**Maddalena**
La poesia popolare	**Bianca**
	Enrico
	LUI
La tradizione militare.	**Colonello Mallet**
	Caporale Simon

L' azione avviene presso il villaggio di Cernon, (basse Alpi Francesi) a circa m. 1400 d' altezza.

Maddalena — è una vecchia di 76 od 80 anni, povera montanara allucinata, ha nera gonna ed una schiavona logora le serve di mantello. Essa è cieca. (L' illustre attrice signora Guidantoni vestiva una roba nera ricadente in pieghe amplie, maestose).

Bianca — soave e pensosa fanciulla di 18 anni, dalla candida veste. Come una classica visione porta da un lato tra le chiome un ramoscello di sempreverde.

Enrico — robusta guida montana (20 anni). Le uose di cuojo e gli scarponi formano la caratteristica della sua tenuta.

Lui — il I Napoleone — veste in borghese, però militarescamente. Porta i classici stivali fino al ginocchio – un grigio soprabbito pesante ed orlato di pelliccia nera — cappello a lucerna, bastone — a bandoliera un bozzolo di metallo per custodir carte militari.

Piuttosto piccolo, sempre pallido, ormai ingrossato, sola una ruga pensosa gli solca la fronte immortale — Età, 46 anni.

Mallet — Allegro tipo di ufficiale, la sua testa somiglia a quella di Murat — 30 anni d' età.

Simon — (*Vieux grognard*) caporale della Vecchia Guardia — 58 anni — baffi grigi e folti.

Il primo, con certa eleganza, il secondo con incuria, s' intonano colle vesti di Napoleone. Portano però beretti di pelliccia o di feltro.

L' ambiente rappresenta l' interno rustico d' una capanna sulle montagne del Delfinato.

Di fronte — a destra dello spettatore, la porta che dà sulla strada — poi, nel mezzo l' amplio focolare; vecchio seggiolone presso il gradino, e mucchio di sarmenti da un lato. Fra pochi tizzoni arde un piccolo fuoco.

A sinistra, una povera madia con sopravi un vecchio lume ad olio e qualche scodella.

Alla parete di destra — verso la ribalta, porta che mette ad altra stanza, poi un altro seggiolone a cuojo dall' alta spalliera ed, incollata al muro, una stampa raffigurante Napoleone.

Alla parete di sinistra — altra porta, indi una finestra di modeste proporzioni, coi vetri appannati come dal gelo ed orlati dalla neve.

Nel vano, verso destra, rozza tavola e qualche sedia di legno bianco modestamente impagliata.

SCENA I.

Bianca ed Enrico

(*È prossimo l' albeggiare, e perciò, malgrado la debole fiammella della lampada, domina una relativa oscurità — Bianca sta riscaldando del latte, e siede sul gradino del focolare. Enrico si stringe le cinghie delle uose, e poi esperimenta se la boraccia che porta ad armacollo sia ben turata. Molto lontana suona una campana a mattutino; soltanto al cessare dei rintocchi incomincia il dialogo.*)

Enr. — (*con un respirone*). Zio Bernardo ritorna al tepore del suo letto, finalmente!

Bian. — (*con dolcezza*). Ti dava pena sentirlo suonare a mattutino?

Enr. — Pena?...... Pena proprio non dico; noja però. Vedi, — ero un ragazzetto alto una spanna, che spesso, seduto proprio là dove tu sei, vedevo mio padre farsi cupo e taciturno a questo suono.

Bian. — (*con mestizia*). E il mio ebbe più volte a ripetermi che il rintocco d' una campana, nella oscurità, bastava a chiamare le lagrime in quegli occhi che nessuno al mondo ha osato di fissare.

Enr. — (*pensoso*) Si...... si...... dev' essere così...... e quegli occhi (*come fissando nel vuoto*) sono sempre aperti sulla Francia.

Bian. — (*coll' espressione di lui, ma con maggiore semplicità:*) Sul mondo.........

ENR. — (*dopo aver ricevuto da Bianca una tazza di latte*) Mah!... egli certo li vede ancora attraverso il cristallo immacolato della valanga che lo ha sepolto.

BIAN. — Tuo padre?..... Già...... (*sospirando*) come il mio!

ENR. — (*dopo aver bevuto, riconsegnandole la tazza che essa va a deporre sulla madia.*) Bah! dopo tutto io non vorrei altra morte, nè diverso sepolcro.

BIAN. — Forse quelle nubi grigie, che accolgono il turbine, ti dispongono alla tristezza.

ENR. — (*con vivacità*). Ah questo poi no! Mi eccita fino all' ebbrezza il presentimento di questa lotta contro gli elementi.

BIAN. — (*fissandolo dolcemente*). Enrico, tu però credi........ nella provvidenza?

ENR. — (*sempre più assumendo un fare lieto*). Infatti, è proprio colla provvidenza che quest' oggi devo regolare i miei conti. (*Bianca mostra di non capire*). Sai che da due giorni io non faccio che requisire cavalli per conto di certi viaggiatori....... Oh, persone che non lesinano sulle spese! Oggi poi essi intendono trasbordare al di là del fiume le 40 bestie da me raccolte, una loro carrozza e chissà mai che cos' altro.

BIAN. — (*allegra*). Dunque buona fortuna anche per papà Gervasio, se giunse a tempo di riparare la sua chiatta.

ENR. — Era troppo sfasciata dall' ultima piena, ma non per questo rimarrà a digiuno. Ci dette mano a fabbricarne una di nuova sotto la direzione d' uno di loro....... (*alquanto pensoso*). Strana gente del resto! conoscono quanto noi il più piccolo sentiero, comprendono il nostro dialetto....... sembra insomma che s' intendano di tutto.

BIAN. — Non correrete mica alcun pericolo? La Durancia è ancora gonfia.

ENR. — Se hanno scelto proprio il punto dove la corrente rallenta! Calcola che tra due ore saranno già dall' altra parte.

BIAN. — E tu?

ENR. — (*scherzoso*). Io...... io di ritorno, e forse in compagnia.... d' un bel napoleone sonante nella mia saccoccia.

BIAN. — (*battendo le mani con fanciullesca gaiezza*). Un napoleone! bada veh di non perderlo!

ENR. — Mi ritieni proprio uno stordito.... (*con tenerezza*). Eppure sai che da quando ci siamo fidanzati io ci tengo al denaro, sono divenuto avaro; e così quella moneta troverà nel cassettone altre due compagne, belle quanto lei.

BIAN. — (*un po' disillusa*). Così saranno tre soli i napoleoni?

ENR. — Lo so che sono pochi per comperare almeno dieci pecore, per aver la nostra lana, e poi il lino da tessere lenzuola, e via, via per tutto il resto........ fino all' anello...... (*si arresta intrecciando amorevolmente le sue colle di lei mani*). Converrebbe raccoglierne almeno tanti......... quante dita contano così unite le nostre mani.

BIAN. — Eh, purtroppo, ciò forma una somma enorme!

ENR. — Evvia, (*fissandola intensamente negli occhi*) credi tu nella forza di questi polsi e di questa volontà?

BIAN. — (*con ardore di convinzione*). Sì, sì, ci credo come nella mia vita!

ENR. — (*lietamente*). E attendi allora col cuore aperto, perchè, se occorrono solide braccia per erigere, *il domani è nostro*!

BIAN. — (*in ascolto alla porta di destra*). La sento muoversi, vuoi vedere che si è alzata?

ENR. — Follia! con questo freddo.

BIAN. — Povera nonna, non può dormire (*accenna al focolare*) se non là rincantucciata: Per quanto durò la notte ha parlato.

ENR. — Forse sognava.

BIAN. — No, no, era desta, ne sono certa, perchè ascoltando nella dormiveglia mi parve afferrare un nesso nelle sue parole.

ENR. — Preannunzia la tempesta quando si abbandona alle sue nenie.

BIAN. — Fai male a ripetere ciò, mentre ci sono coloro che la credono strega.

ENR. — Oh poveretta! la ricordo quella sua profezia che cagionò tutto quello scalpore: (*lentamente ripetendola*) Il mondo uscirà dai suoi cardini e rimarrà così, bujo ed inerte, infin che **Lui** non torni a sollevarlo.

BIAN. — Ripetendo queste parole hai corrugato le ciglia.

ENR. — Non lo nego...... sembrano racchiudere un arcano senso, (*con non curanza*) ma che per ciò?!.....

BIAN. — Eppure......... bada che la guerra venne........

ENR. — Quando mai ne fummo senza?

BIAN. — Ma quello che poi è accaduto......!

ENR. — Forse che anche tu credi a......?

BIAN. — (*toccandosi il cuore*) Io credo...... a ciò che qui mi penetra.

SCENA II.

Maddalena e detti

(*Maddalena entra dalla destra. Bianca ed Enrico le muovono incontro per guidarne i passi*).

ENR. — To, vedila già bell' e vestita!

MADD. — Sì, sì..... da me, da me sola.......

BIAN. — *(con dolce rimprovero)* Oh ma perchè levarsi da letto, dove stavate riparata tanto bene!?

MADD. — Non sgridarmi, no, piccina, oggi sarà giornata lunga, lunga, come dieci, come **cento giorni** messi tutti insieme (*s' ode gemere il vento — ad Enrico*) ho voluto benedirti figliuol mio, prima che tu parta.

ENR. — Vi ringrazio nonna.

MADD. — (*Dopo avergli posata una mano sul capo toccandogli le braccia con compiacimento:*) Forte, sei forte! I tuoi nervi guizzano come quelli d'un leopardo, e tu pure, invece di aprire il solco, andrai recando la tua spica d'argento..... Cammina, cammina poichè la strada abbaglia di bianchezza, fino laggiù alla sbarra che abbattè tuo padre. (*Dolcemente respingendolo da sè*) No, no, non vuò seguirti dove prorompérà il mistero dell'aperto.

ENR. — *(a Bianca sottovoce)* Stamane mi sembra agitata più del solito — Veh! non badare all' economia, ardi il ceppo e cerca si rifaccia del sonno che ha perduto.

BIAN. — Non temere *(accompagnandola al seggiolone presso il focolare)* Vieni con me, vieni nonna.

ENR. — *(in ascolto, mentre un lontano tuono supera il sibilare del vento)* L'inverno al solito contrasta la tua marcia, o dolce primavera, e tu ti fai sentire di lontano!

BIAN. — *(che ha accomodato Mad.)* Oh così! adesso ti darò una scodella del mio latte.

MADD. — *(agitandosi)* Del mio latte devi dire, (*con avidità gelosa*) perchè è mio il latte che tu bevi, è mio! è mio!.....

BIAN. — È vero, sì, è tuo...... (*raggiunge Enrico*).

ENR. — *(prendendole dolcemente le mani)* Addio dunque.

BIAN. — *(sorridendo)* Addio..... perchè mi tieni così?

ENR. — Perchè anche tu mi tieni *(sorride)*.

BIAN. — Mi sorridi!

ENR. — Io vorrei poter intrecciare i tuoi capelli di tutte le candide stelle fiorenti che adornano soltanto le nostre vette.

ENR. — (*la bacia in fronte*) Ti ho sentita fremere.

BIAN. — (*con semplicità*) Di gioja....... si !....

ENR. — Perchè ho baciato il tuo cuore ?

BIAN. — Perchè a me tu hai reso ciò che a te hanno donato il sole, le nevi, i venti che tu sfidi.

ENR. — Addio ! (*Apre la porta del fondo e s'ode mugghiare la tormenta*).

BIAN. — (*con un dolce sorriso*) Addio !..... (*Enrico corre via — Bianca rimane per un istante estatica. La porta chiudendosi smorza la voce del vento*).

SCENA III.

Bianca e Maddalena

MADD. — Piccina.

BIAN. — Eccomi nonna ; spengo prima questo lume, perchè è giorno fatto.

MADD. — (*agitandosi*) No , non farlo , lascia la fiamma estinguersi da sola.

BIAN. — Sia come tu vuoi.

MADD. — Vienmi , vienmi dappresso (*Bianca le siede ai piedi, ed essa le accarezza i capelli*).

BIAN. — Mia buona nonna , sento sulla mia testa tremare la tua mano; hai tanto freddo non è vero ?

MADD. — Sta, sta così, stretta a me. Cari capelli giovani, è un' anima, un' anima in ciascuno.

BIAN. — (*pensosa*) Adesso Enrico per noi scende a gran passi la montagna, e il vento urlando gli getta in volto il nevischio.

MADD. — Che Dio protegga il figlio di mio figlio !.....

BIAN. — (*religiosamente*) Amen.

MADD. — Come suo padre, ei corre chiamato dalla stessa voce.

BIAN. — (*passa una raffica*) Quale voce ?

MADD. — Ascolta.

BIAN. — La tormenta ?

MADD. — Ascolta, ascolta:....... io lo scorgo sempre.

BIAN. — È Enrico che tu vedi !

MADD. — No , no , il tuo pensiero si arresta frequente , e così tu non puoi vedere innanzi che soccorsa dai miei occhi serrati.

BIAN. — (*penosamente, fra sè*) Vaneggia ancora come in questa notte e mio malgrado mi sento tratta ad ascoltarla.

MADD. — Lo sai perchè le montagne imbiancano la testa, mentre ancora è verde la vallata?

BIAN. — No, non lo so.....

MADD. — Perchè prime esse vedono la luce (*passa una forte folata di vento*).

BIAN. — Senti, senti nonna, nel vento sembrano levarsi urla di morti.

MADD. — Stringiti, stringiti a me e colle tue membra riscaldami.

BIAN. — Ma tu dunque non odi?

MADD. — Io...... io vedo!.......

BIAN. — (*stringendosi a lei*). Dimmi, dimmi nonna, quello che vedi?

MADD. — Guarda sempre entro i miei occhi piccina: Come splendono quelle montagne! e dopo loro altre ne vengono, altre ancora, e sono sempre più alte, sempre più bianche..... Quante, quante voci mi giungono diverse, quale armonia di preghiera nell'immenso..... A me tutti quei dorsi lucenti sembrano candide ali.

BIAN. — Forse lo sono degli angeli che guardano una terra promessa.

MADD. — Si....... si, forse......... (*alzandosi e venendo verso la ribalta*) Ma che cosa viene di laggiù?

BIAN. — Dove?

MADD. — Laggiù, ai nostri piedi, quella grigia nube lentamente avanzando invade da un capo all'altro lo spazio — Ahimè! tutta la bella pianura sparisce sotto la tetra coltre....... E non un istante di riposo, no, no, non si ferma:...... inesorabile essa monta come a fatica pei giochi ardui, ma sale, sale sempre, sale rombando verso di noi; nessun ostacolo lo sento potrà omai vietarle la vetta!..... Strane messi d' argento spuntano di sotterra e salgono anch'esse, ondeggiando in baleni ai raggi di un vecchio Sole che tramonta. (*lungo ululato del vento*).

BIAN. — (*Sgomenta*) Nonna, nonna, l' uragano scuote questa casa colle braccia dei dannati; essa non potrà resistere a lungo se il re dei silfi non li trascina seco nelle caverne.

MADD. — Non temere piccina, essi passano.

BIAN. — Io non oso guardare alla finestra.

MADD. — Essi passano sui macri cavalli, che sembrano bianchi perchè nella notte divennero scheletri. Passano e non danno

fragore di scalpiti perchè l' unghie ferrate non toccano terra, passano reggendo in sella tutte le umane rinunzie, la fame, l'oblio..... e non cessano mai di passare perchè, da ogni punto del mondo trascinati da un solo volere, anelando s' incalzano, e corrono, e corrono, corrono cogli occhi sbarrati verso il loro destino.

BIAN. — Ma chi sono? chi sono?

MADD. — Taci!

BIAN. — Non puoi forse dirmelo?

MADD. — Tendi bene l'orecchio per distinguere sotto l'urlo del vento, non il gemere delle agnelle impaurite, ma il nitrito degli altri cavalli, che squassano la catena perchè vorrebbero anch'essi correre laggiù.

BIAN. — Dove?

MADD. — Alla rossa striscia di fiamma che i monti si diedero a rodere..... (*Grado grado esaltandosi fino alla terribilità*) Oh, oh a quel chiarore quante, quante mani levate! Sono milioni di mani che, ancor vive, pugnano, imprecano, abbattono olimpi e capanne...(*Gridando*) Ah, il fuoco! è il fuoco! il fuoco che dilaga!.. (*con una risata d'orgasmo, mentre di fuori imperversa l'uragano*) Ah! ah! ah! ora si che tutti, tutti lo vedono, che tutti cadono colla fronte rivolta donde viene l'aurora... (*imponente*) è **Lui**! è **Lui** che giunge, tenendo entro le mani e venti e folgori e valanghe!!!..... (*Si spalanca la porta di fronte e nel vano appare* **Lui** *illuminato da un lampo e seguito da un altro tuono più formidabile. Poscia il Colonello e Simon lo raggiungono*).

BIAN. — La porta s' è spalancata.

MADD. — (*Stringendosi nelle vesti*) Freddo!... freddo.....

BIAN. — Entra qualcuno.

MADD. — Accoglilo...... A me non penserà, come se io non esistessi!....... (*accompagnata da Bianca raggiunge il seggiolone presso il focolare e colà si ranicchia, così da non poter essere subito veduta dai tre, che, dopo aver pestato i piedi sulla soglia per liberarsi dalla neve, entrano nella capanna*).

SCENA IV.

Lui, Colonnello, Simon e dette

COL. — Mille fulmini! Evviva la tormenta che ci serbava l'ospitalità d' una fata.

LUI — (*a bassa voce severo*) Colonnello!..... (*a Simon*) Parlatele voi, un vecchio potrà rassicurarla.

SIMON — Buona fanciulla, siamo viandanti, che, sorpresi dalla bufera, hanno bisogno di far tappa per pochi minuti al coperto.

COL. — È meglio ancora sarebbe se trovassero qualche ristoro. (*Passa con Simon a sinistra, verso la ribalta, mentre* **Lui** *rimane nel fondo con Bianca*).

BIAN. — (*Con semplicità cortese*) Questa capanna è vostra. Inquanto poi a ristorarvi non ho che del latte presso al fuoco e ve lo offro.

LUI — (*Guardandola*) Sta bene fanciulla, sta bene.

BIAN. — (*Sorridendo*) Voi continuate a guardarmi.....

LUI. — Si, perchè la vostra ingenua sicurezza mi fa bene.—(*Cessa affatto ogni voce del vento*).

SIMON — (*al Col.*) Vedete, loro due si che possono fissarsi.

COL. — (*tutto occupato dei propri stivali*) È certo che io non fisserò voi, mentre bado a liberare i miei stivali da questa maledettissima neve, che mi penetrò un po' dappertutto.

SIMON — (*Brontolando*) Bella neve codesta, ben altra noi ne abbiamo conosciuta!

COL. — Sta a vedere che questa la chiamerete zucchero!

SIMON — Dico che non è la stessa neve.

COL. — Bella scoperta!

SIMON — Purchè sia una verità.

COL. — Siete più testardo d'un mulo..... Eh se fossimo in servizio regolare.....

(*Frattanto Bianca s'è volta al focolare, tutta intenta a versare il latte nelle scodelle, che prende dalla madia; e* **Lui**, *sedutosi a capo della tavola, parve astrarsi guardando una carta topografica che dispiegò, dopo averla tratta dal suo bozzolo*).

SIMON — Badate a lui...... badate!.....

LUI — (*Chiamando senza levar gli occhi dalla carta*) Caporale Simon. (*Simon gli si fa dappresso ed istintivamente accenna il saluto militare*) dimenticate troppo spesso che il vostro allievo è colonnello.....

COL. — (*Soddisfatto*) Capite?..... Ora poi che.....

LUI — (*C. S. al Col.*) E voi Mallet, (*il Colonello ripete l'azione di Simon*) dovreste pensare che se quest'orso si fosse rassegnato ad imparare almeno a leggere..... forse gli dovreste gli onori di Maresciallo.

SIMON — (*Passando a destra, al lato opposto della tavola, e masticando le parole:*) Meglio caporale, meglio semplice soldato... Anzi nulla piuttosto....

LUI — (*Volgendosi a guardarlo*) Perchè?

SIMON — (*C. S.*) Perchè così non la si scorda la repubblica....... come i conti, i duchi......... coniati dopo Austerlitz e dopo Wagram.

LUI — (*Pensoso fra sè*) Purchè tutti non abbiano scordato...... anche colui che li coniava!

COL. — (*fra sè*) Egli tace! (*Passa pur esso girando dietro la sedia di* **Lui**, *accanto a Simon*).

BIAN. — (*offre a* **Lui** *una scodella di latte e poi agli altri*) A voi.

LUI — Grazie.....

COL. — È curiosa che appena ripariamo in qualche abituro il tempo subito si rasserena.

SIMON — Infatti.....

LUI — (*sorseggiando*) Oh, come mi sembra dolce!

COL. — Davvero che è squisito!.....

SIMON — Io pure mi sento ristorare da questo mio antico nutrimento.

LUI — (*fra sè, seguendo collo sguardo Bianca che è andata a ripulire una lastra della finestra*) Così mi fossi sempre abbeverato a questa fonte!

SIMON — Che fate là, ragazza?

BIAN. — Tento di procurarvi un poco più di luce, ma il gelo è lento a sciogliersi.

SIMON — Vedo però che ci riuscite. (**Lui** *è tutto assorto a guardare verso la finestra*).

COL. — (*Piano a Simon*) Ma che cosa guarda così intensamente?

SIMON — (*Pure a bassa voce*) Se vorrà dircelo lo saprete.

COL. — (*C. S.*) Per le risposte cortesi siete fatto apposta.

LUI — (*balzando in piedi e dirigendosi verso la finestra*) Guardate, guardate anche voi!

COL. — (*Seguendolo con Simon*) Dove?

LUI — Là in fondo, sul ciglio di quel burrone che la luce saetta.

COL. — Io vedo un' ombra nera che si agita.

SIMON — (*Con gioja*) È un' aquila sul punto di librarsi.

LUI — (*Calmo*) Fu proprio a quell'atto che dianzi la riconobbi.

BIAN. — (*Graziosamente*) Io indovino:....... Ammirano anche loro quelle Aquile (*Essa rimane al centro della scena, i suoi interlocutori a sinistra*).

LUI — Ciò vuol dire che voi pure le amate.

BIAN. — (*Esitando per modestia*) Eh!..... certo..... Era da tanto tempo che non se ne vedevamo più; ma da tre giorni un' in-

tera famiglia è venuta a piantare il nido proprio su quel crepaccio.

Lui — (*colpito*) Da tre giorni! (*piano al Colonello*) Interrogate, interrogate voi, presto.

Col. — (*a Bianca*) Assai che a nessuno di questi alpigiani non sia venuta la tentazione di dar loro la caccia!

Bian. — E perchè?

Col. — Che so..... per farne almeno una prigioniera.

Bian. — Prigioniera un' aquila!? Ma come, voi non sapete che ciò non è possibile?

Simon — (*Non potendo trattenere l'intima soddisfazione*) Brava, brava ragazza mia!.....

Bian. — Ah, se le vedeste! Appena il sole le desta, esse appaiono su quei dirupi, per poco sembrano attendersi l'un l'altra, distendono le ali, l'agitano, e via si lanciano insieme, in giri sempre più stretti, e su, su, oltre le nubi, perforando il cielo, finchè l'occhio a stento le discerne e le credereste piccoli punti perduti nell'immensità. Così sembrano immobili, e ristanno:....... Poi, quasi a manifestare desiderio di meglio conoscere il loro impero, rombando in ruote sempre più vaste, maestosamente discendono: certo giungendo con lo sguardo fulmineo al di là dei monti e delle valli, forse al di là del mare!....... Sembra però che non iscorgano quello che si sono prefisse di cercare, perchè volgono tutte verso il Nord e vanno, vanno lontano, lontano...... così che anche i piccioli punti si perdono...... dileguano....... più nulla.......

Col. — (*Piano e con trasporto a* **Lui**) Vi cercano a Parigi, vi cercano......

Simon — (*Mentre* **Lui** *spalanca la finestra, rapito nella contemplazione*) Magnifiche, magnifiche!.....

Bian. — (*Con un leggero grido*) Ah! la prima ha sfiorato coll' ala questa casa.

Col. — (*C. S.*) È vero, è vero, vi ha riconosciuto!

Lui — (*Con calore, commosso*) Va, va pure, corri di campanile in campanile a ripetere la mia diana fino sulle torri di nostra Signora!

Madd. — (*Destandosi grugnisce*) Il freddo, freddo, il gelo della morte.......

Col. — (*Dando un balzo in avanti*) Chi è là?

Lui — (*Corrugando le ciglia*) Come! non eravamo soli?

Bian. — È la mia nonna.

COL. — Quel mucchio di cenci che grugnisce.

BIAN. — Poveretta, si lagna per il freddo che l' ha svegliata d'improvviso. (**Lui** *chiude la finestra*) Grazie. (*Accorre a confortare Maddalena*).

MADD. — Sei qui piccina mia:...... Io l' ho scoperta sai la superba: col forte rostro essa ha bensì squarciato il velo della notte, ma...... ma il solco d'una ferita è rimasto nel cielo.

COL. — (*ridendo*) Ah ! ah, quali stramberie !

LUI — (*A bassa voce nervosamente*) Tacete, tacete !

MADD. — Da allora, vidi, quell' aquila dovette diffidare e più non potè godersi l'amore.

LUI — (*fra sè, pensoso*) Povera Giuseppina..... mi amava !

COL. — Ah, ora ci sono: (*con vivacità*) Scommetto che costei è la famosa strega della quale ci hanno parlato quei boscajuoli e che predice l'avvenire, si potrebbe anzi......

LUI — (*Interrompendolo seccamente*) Io amo ignorarlo.

COL. — Certo non presterete fede a simili ciurmerie.

LUI — (*Come astraendosi*) Ciurmerie:..... chissà ! Cesare ed Alessandro non erano di questo avviso.

COL. — Altre fedi, altri tempi.

LUI — Uno è il tempo, una la fede.

SIMON — Il destino.

LUI — (*Saettandogli uno sguardo*) Già........ il destino ! *(dalla comune si presenta Enrico, egli appare ancora in preda a viva emozione).*

SCENA V.

Enrico e detti.

BIAN. — Enrico !

LUI — Voi ?

BIAN. — Questo che vedono è il mio fidanzato (*ad Enrico*) Sai che stavano anch' essi ad ascoltarla !

ENR. — *(Rivolto agli ospiti)* Oh ! non si deve far caso di ciò che dice. Si abbandona a queste allucinazioni dal giorno che suo figlio morì al passaggio del piccolo S. Bernardo, segnando il cammino all'esercito d' Italia.

LUI — Douprè...... era vostro padre ?

ENR. — Mio padre......

BIAN. — (*Avendolo meglio considerato*) Ma tu sei tutto sconvolto... agitato......?

LUI — *(Osservandolo)* Infatti.

BIAN. — *(con passione)* No, tu non puoi nascondermi che qualche cosa t' è accaduto.

LUI — *(C. S.)* Forse non volete parlare per la nostra presenza?

ENR. — *(Sotto il fascino degli occhi di lui)* M' ero proposto il silenzio, è vero..... ma, non so, mi sento tratto ad avere confidenza..... e per la prima volta ad obbedire.

BIAN. — *(C. S.)* Parla, parla Enrico.

ENR. — Poco fa mi trovavo laggiù, al gomito di S.t Pierre, i cavalli erano ormai passati alla riva opposta. Io stesso accudivo al trasbordo della vostra carrozza, allorquando Laroche, il compagno che mi aiutava perchè le ruote non urtassero passando sulla zattera, si arresta improvvisamente e, indicandomi colla mano un punto sulla strada di Cernon, grida: Napoleone è fuggito dall' isola d'Elba.

COL. — Che mai!?....... *(***Lui**, *fissandoli, frena entrambi i compagni).*

ENR. — *(Continuando)* Napoleone passò per Cannes e Grass con più di mille uomini, e lo si calcola in marcia verso Grenoble.

BIAN. — Ma sei ben sicuro di ciò che dici?

ENR. — Perbacco! lo conosco il linguaggio di quei segnali.

COL. e SIM. — *(con ansia)* Proseguite dunque, proseguite.

LUI — *(freddamente)* Si, proseguite, il vostro racconto ci interessa.

ENR. — Laroche, colla banderuola che porta sempre seco, fa all'altro il cenno d'aver compreso e corre difilato verso la sua stazione, che si trova appena svoltata la montagna, per trasmettere il dispaccio..... No, non lo fare!...... gli gridiamo d'attorno io, Gervasio il navicellaio, ed anche un vecchio capitano, esso pure della partita.

COL. — Un ufficiale!?

LUI — E chi altri c' era?...

ENR. — Nessun altro fuori di noi.

BIAN. — Dunque?

ENR. — Non c' è verso di fargli intendere la ragione. « Io devo compiere il mio dovere, lasciatemi, lasciatemi servire chi mi paga...... » E noi: « Ma non capisci, no, che se questa notizia arriva a Grenoble, prima che Lui vi giunga, in poche ore cambieranno gli ufficiali di dieci, di venti reggimenti per garantirsi delle truppe e così farlo prigioniero? »

BIAN. — Si sarà persuaso, credo?

ENR. — Ma che! A commuovere quel bestione non vale che il vecchio capitano si strappi le insegne dal beretto e a mani giunte lo supplichi per le sue ferite, nel nome stesso di sua madre, e della Francia che attende il suo liberatore. Non valgono nemmeno le minaccie e frattanto non c'era tempo da perdere, perchè l'altro poteva bene insospettirsi.

COL. e SIM. — E allora, allora?

ENR. — Egli aveva raggiunta la sua torretta, già stava salendo la seconda rampa che d'un balzo gli passò avanti e con una spinta lo faccio rotolar giù, giù fino alla soglia. I compagni mi hanno compreso e, prima che si rialzi, lo afferrano, lo sacrificano là, lo legano mani e piedi colle loro cinghie. Ritorno sulla strada maestra, in vista della prima scolta, e, colla banderuola strappata di pugno a Laroche, l'avviso d'aver compiuta la trasmissione, poi di corsa salgo quì dove seppi che avevate riparato (*Cade affranto dall'ansia su una sedia*).

COL. — (*Prorompendo lietamente*) Per mille granate! tutto, tutto arride . . . . . (*fulminato da uno sguardo di* **Lui**, *abbassando la voce:*) all'Imperatore. . . . .

BIAN. — (*guardando dai vetri con un leggero grido, gajamente*) Ah! Enrico, adesso, adesso partono.

ENR. — (*Con entusiasmo*) Li vedete, sono gli araldi che lo precedono a Parigi!

LUI — Voi credete. . . . . ?

ENR. — (*C. S.*) Che non volgerà quel sole al tramonto che Lui si presenterà ai suoi soldati, ed essi lo seguiranno ancora, e sempre, e tutta la Francia delirante di gioia gli moverà incontro porgendogli corone e domandandogli la gloria.

COL. — Ma è tutto il nostro popolo che parla in questa gente!

MADD. — (*Modula suoni inarticolati come se si ridestasse da sonno turbato da incubo*).

LUI — (*a Sim. e Col.*) La pitonessa s'è destata, voglio udirla.

BIAN. — (*accorrendo*) Che vuoi nonna?

MADD. — (*C. S.*) Là in alto, ... quel solco è diventato di bragia!!

LUI — (*ad Enrico*) La intendi tu?

ENR. — La intendo.

LUI — La meteora che lei sola può scorgere significa la guerra: ecco ciò che potrete attendervi domani.

ENR. — (*lento e marcato come se incidesse sul bronzo il proprio pensiero*) Noi abbiamo sete della gloria.

Lui — (*pensoso*) Troppe furono le battaglie, adesso dovranno i fanciulli riempire i vuoti dei nostri battaglioni.

Enr. — Anch' essi, i fanciulli, domandano la gloria.

Madd. — (*agitatissima*) Ah! piccina, piccina dove sei?

Bian. — Sono qui accanto a te; ma perchè ti agiti così? (*Ricominciano i sibili del vento e vanno rapidamente crescendo d'intensità. A poco, a poco l'ambiente si oscura come se il sole si coprisse di nuvole dense*).

Madd. — Il cielo s'è fatto nero, nero. . . . . oh l'orribile notte! (*Con orrore*) Dall'aperta ferita piove sangue e la terra lo beve avidamente!... (*Tutti rimangono muti ed impressionati.* **Lui** *dopo un istante rialza lo sguardo figgendolo in Enrico*).

Enr. — (*come suggestionato*) Ho udito: la Francia vuole la gloria!...

Simon — E l'avrà! (*Il Colonello, stringendogli calorosamente la mano, mostra di subito riconcigliarsi col camerata, entrambi guardano* **Lui**, *che, dopo aver posata una borsa sul tavolo, si volge ancora ad Enrico*).

Lui — Dunque tutto è pronto laggiù?

Enr. — Tutto!

Bian. — È strano, s'è levata ancora la tormenta.

Lui — Andiamo — (*Il Colonello e Simon rasentando la parete di fondo raggiungono l'uscio*).

Enr. — Volete che vi preceda?

Lui — Voi. . . . . potete anche restare (*Parte, dopo che Enrico, non potendo reggerne lo sguardo, abbassa il capo e così rimane pensoso presso il seggiolone appoggiato alla parete di destra*).

SCENA VI.

Bianca, Enrico, Maddalena.

Bian. — Se ne sono andati e dalla porta hanno fatto penetrare di nuovo questo freddo.

Madd. — Essi vanno per entro la bufera che è la loro figlia. . . . .

Bian. — (*Nel volgersi per guardare Enrico si accorge della borsa e corre al tavolo*) To'!. . . ci hanno lasciata questa borsa. . . . e come pesa!. . . (*la rovescia e ne sortono rotolando, parecchie monete d'oro — Tutta invasata affacendandosi a raccoglierle*) Vergine Santissima, quanto denaro!. . . (*Folleggiando*) Enrico, Enrico aiutami!. . . Siamo diventati ricchi, vieni qua, guarda che mucchio; io non ho mai veduto tanto oro!. . . (*Enrico s'è*

macchinalmente avvicinato al tavolo, di fuori incalza l'uragano). Ora sì che possiamo sposarci, e la nonna si rifarà in salute, c'è da riedificare la nostra casa, capisci!. . . Ah che gioia! chi avrebbe detto che saremmo divenuti così presto felici! ?... (*ad Enrico*) Ma tu non parli ?. . . Va, dillo, dillo che sei rimasto stordito anche tu? (*Immergendo con un brivido le mani tra le monete*) Toccale, via, toccale tu pure. . . Auf!. . . io sento perfino caldo addosso, come se queste monete mandassero fiamme.

ENR. — (*Fissando le monete, senza toccarle*) Infatti sembrano impastate di fuoco . . . e di sangue.

MADD. — (*borbotta come pel freddo*).

BIAN. — Ah, la mia vecchietta, aspetta, aspetta!... (*raccoglie una bracciata di sarmenti e li getta nel focolare*). Non soffrirai più il freddo, no, ora che abbiamo tanto da arderti una foresta.

ENR. — (*Alla fiammata improvvisa, che illumina vivamente la capanna, dà in un grido, dopo aver errato collo sguardo dalla stampa incollata sulla parete alla porta donde* **Lui** *è partito.*)— Ah, Lui! !... era Lui!... ed io non l'ho riconosciuto...!

BIAN. — (*Con ispavento*) Enrico!...

ENR. — (*Con esaltazione*) Mi ha guardato!... mi ha guardato, intendi ? !... Addio Bianca!

BIAN. — Come ? !...

ENR. — Lo seguo.

BIAN. — (*Dolorosamente*) Ma io ti amo! ti amo capisci! ti amo! e tu mi abbandoni per non tornare . . . forse mai più.

ENR. — Devo prima seguirlo magari in capo al mondo: obbedisco ad una voce che non mi darebbe più pace, nè riposo presso al focolare.

BIAN. — (*Con suprema angoscia abbracciandolo al collo per trattenerlo*) E così il mio amore, il nostro amore tu lo respingi, tu lo soffochi! ?

ENR. — (*Con delirio appassionato*) Ma io lo porto meco nell'anima, e ti giuro durerà oltre la mia vita!

BIAN. — (*C. S.*) No, no, non strapparti da me.

ENR. — (*Cercando di svincolarsi*) Lasciami, lasciami che lo raggiunga.

BIAN. — Ormai non ti sarà più possibile, resta, resta non uccidere anche lei (*indica Maddalena*).

ENR. — (*Con impeto di convinzione*) Ma se anzi fuggendo alimento la sua vita! (*dopo averla baciata con ardore*). — Addio. (*Fugge a precipizio lasciando aperta la porta*).

BIAN. — (*Chiamandolo con voce soffocata dalla disperazione*) Enrico . . . Enrico !. . .

ENR. — (*già lontano*) Addio . . . lo scorgo, lo scorgo . . . addio ! (*Un rapido soffio chiude con violenza la porta e Bianca cade accasciata su una sedia*).

SCENA ULTIMA

Bianca e Maddalena.

MAD. — (*Imitando l'ululato del rovajo:*) Uhuu, uhuu, uhuu. . .

BIAN. — (*Come inanita*) Sparito . . . è così del mio bel sogno . . . più nulla . . . nulla ! (*girando lo sguardo attorno vede le monete che stanno sulla tavola*) — (*Con impeto forsennato*) Ah ! è colpa tua !... è colpa tua oro maledetto ! Maledetto il denaro ! maledetta la ricchezza ! maledetto tutto che tu hai generato e che dovrai generare pel volgere dei secoli ! (*Prende tutte le monete e, spalancata la finestra, le getta fuori*) Via, via, via tutte, vi ringhiotta l'abisso di dove siete uscite a isterilire il cuore, a portare la guerra, a distruggere la mia vita. (*Cade affranta ai piedi di Maddalena*).

MAD. — (*Brancicando nei conati per risollevarla*) Su, su, su . . .

BIAN. — (*Levandosi sulle ginocchia, ma tenendosi stretta a Maddalena come l'edera alla quercia*) Ah nonna, nonna, . . . dopo aver bevuto del tuo latte mi ha rapito tutto, tutto !

MAD. — Tu non puoi vedere avanti che con questi occhi serrati : (*Un vivido lampo*) Finalmente i puledri ruppero la catena, sdegnando le greppie copiose, perchè intesero la voce che chiama, chiama, chiama . . . a morire all' aperto, nella luce ! (*Tuono prolungato e formidabile*).

CALA LA TELA

DISCORSI DEL GIORNO

La soppressione del "COMITATO DI LETTURA„ alla "COMÉDIE„

Una notizia uccide l'altra, quando, naturalmente, la nuova arrivata contiene un interesse maggiore, sia pure di morbosità. Con la prima abbiamo saputo che il Ministro della Pubblica Istruzione di Francia, con un decreto, lungamente invocato ed atteso, forse, ha abolito il Comitato di lettura della *Comédie*, dando al direttore della *Maison de Molière*, Jules Claretie, più d'una facoltà succeditrice, e specialmente quella di riunire un Comitato facoltativo in caso di contestazioni, ed altri non prevedibili di certo. Con la seconda apprendiamo che tutti i *societaires* hanno vivamente protestato contro questo decreto abolitore del Governo, perchè lo credono fonte d' ogni loro menomazione intellettuale e personale. " Chi eravamo e chi siamo ? „ " Dove è andata a finire la nostra autorità ? „ " E chi siamo ora se non dei manichini ? „ " E dei pareri nostri chi ci fa più domanda ? „ " Come faremo più ad adattare un *rôle* al nostro fisico e il nostro fisico, con la voce e il sentimento annessi, ad un *rôle*, sia pure pensato, tracciato e rilevato da Molière redivivo ? „ In tutto questo — evidentemente — si fa strada più un preconcetto di malintesa suscettibilità che un ragionamento sereno ed obbiettivo. La prima notizia, dunque, ha lanciata la scintilla vivificatrice d'una luce nuova; la seconda ha dato luogo a delle esplosioni. Cessato il fragore, ciò che si sarà fatto di bene, resterà. La lieta voce sarà dispersa per poche ore dalla turbolenta; ma il giusto e il buono non potranno non avere il loro trionfo assoluto e duraturo.

Io non so davvero adesso se sia stato prudente sopprimere addirittura il Comitato di lettura alla *Comédie*, tanto più che, dato i nuovi tempi, una modificazione nel suo funzionamento esso medesimo avrebbe potuto subire, ma so di positivo che la protesta degli artisti del primo teatro di Francia, contro ciò che essi credono la manomissione

d'un loro diritto, dà luogo ad una larga e forse benefica discussione a pro dell' arte.

A rigor d'arte, dunque, — la questione da dibattersi ora mi pare appunto questa — è risaputo, non esser consentita alcuna modificazione in opere già giudicate dal pubblico e dalla critica, e gelosamente consacrate dalla gloria del tempo. Ora un attore, per illustre che sia, per esperto che si mostri, per sensibile dell'ora in cui vive che sappia essere, *tagliando*, *adattando* un dramma, una commedia, una tragedia di celebrato autore, già patrimonio della storia, ai suoi *mezzi*, alle sue *simpatie*, alla sua *compagnia*, se ne ha una, ai suoi *capricci*, od anche alla sua *incosciente buona fede*, compie un atto sacrilego per il quale una pena severa sarebbe più che giusta che venisse a colpirlo. Questo non è il caso degli attori della *Comédie*, i quali rispettano religiosamente i loro Molière, Racine, Corneille, Beaumarchais, Voltaire, ecc.: e ugualmente rispettano i loro Hugo, Dumas (père et fils), Augier, Pailleron, Sardou, ecc., — ma per quello che mi consta è il caso di parecchi attori italiani, specie di alcuni di quelli saliti in fama grandissima, i quali assassinano un capolavoro del teatro classico, o del buon teatro, per adattarlo ai proprii gusti o alle proprie, dirò così, necessità, con la stessa disinvoltura con cui ammazzerebbero un pollo, dato che vestissero, a sipario alzato, il tipico quanto nitido mezzo abito d'un cuoco. (*Verba generalia...... con quel che segue*). Agli attori della *Comédie* riguardano i tagli nelle opere moderne. Non so proprio quanto ci sia di vero, ma si va ripetendo che ognuno di quei *sociétaires* aveva, un po' fuori legge, acquisito il dubbio diritto di proporre un *taglio* od una *modificazione* alla parte che gli veniva affidata. Finchè gli autori di manica larga, o i novellini, si mostravano docili a tali strane richieste, le cose andavano diritte e spicce pel loro . . . *inverso*. Urtavano però contro ostacoli decisivi, quando le dette proposte si facevano ad autori di coscienza e di rettitudine artistiche impeccabili. E, sicuramente, il decreto è stato determinato da una serie di fatti tutti ledenti le buone ragioni dell'arte.

Dato il principio che la somma delle responsabilità, in una rappresentazione teatrale contemporanea, risale interamente ed unicamente all'autore dell'opera che affronta il giudizio del pubblico e della critica, nessun attore od attrice, deve proporre cosa che urti con quanto l'autore medesimo ha ideato e concretato a vantaggio dell'andamento di detta rappresentazione. S' intende che parlando di autore, si vuol parlare di persona che ha già nome e qualità riconosciute in tal senso.

Deve, quindi, questo autore rivolgersi, se crede, all' esperienza del direttore tecnico per chiedere quei consigli e quei pareri che si chiedono da chi ama di avere nel proprio lavoro una collaborazione illuminata e sicura. L' estrinsecazione del còmpito artistico, in fatto di studii da palcoscenico, tra noi come altrove, è ancora turbata dai mille e mille preconcetti esistenti nei cervelli di coloro che sono chiamati alla direzione di teatri o di compagnie. Ecco perchè io diceva di non sapere se fosse stata prudente la soppressione del Comitato di lettura, senza aver pensato, secondo le esigenze moderne e l'esperienza nova, a sostituirgli un altro Istituto, basato su legge capace di abbattere i soprusi e di garentire l'equanimità e il retto funzionamento delle ragioni dell' arte. Si è pensato al Comitato facoltativo; e con esso si è pensato a tutto? Non è forse risaputo che nelle legislazioni incomplete si ricorre sempre a degli arbitrati, appunto per colmare prima le lacune della legge, quindi per risolvere una controversia che ha carattere ed indole insolite, secondo detta la logica serena del momento e lo studio speciale della questione? E in tema di provvisorietà si può anche credere all' utilità degli arbitrati, ma nel caso della *Comèdie*, questi mancano della fondamentale giustizia della bilateralità. Il direttore, sorta una disputa, ricorre alla nomina d'un comitato facoltativo (leggi: Comitato arbitrale), al quale affida la soluzione inappellabile di essa, e va bene. La sua azione, abbia egli ragione o torto, trova una garenzia. Ma quale garenzia trovano o trova i provocatori o il provocatore della disputa? Il decreto in ciò è imperfetto, rimanendo, per me, del resto, sempre dubbio anche nella sua sostanza. Il Comitato facoltativo, data una controversia, secondo le più elementari norme di giustizia, dev'essere nominato, con uguali diritti e precisi doveri, dalle parti contendenti, ma poichè il Governo di Francia, tale facoltà l' ha concessa al solo direttore, cioè ad una parte, sia pure importantissima e dirigente della compagine, era naturale che doveva attendersi, come si è verificata, la protesta sdegnosa dell' altra parte. È vero che trattasi di una modalità, ma è di quelle dalle quali traggono il loro maggior vigore le più possenti ragioni sostanziali.

Tutto questo fa pensare a cose ben più alte! La Francia, specie quella della nuova età, comincia a credere che sia vecchio l' editto di Mosca, istituente la *Comédie Française*? E dato che lo creda vecchio, perchè non rinnovarlo radicalmente, conservando il secolare istituto? Che cosa fanno i rattoppi, i rappezzi, se non turbare indiavolatamente l'ordine delle cose, così essenzialmente necessario, se forte e leale nella sua legge d' altruismo, ad una Casa d' arte veramente eletta e gloriosa? O rinnovarla, dunque, o conservarla, così com' è

nella sua maggior parte, un reliquiario dei più imponenti tra quelli delle Nazioni che hanno la fortuna di poter vantare un edificio teatrale, nello spirito nelle forme e nelle attività vitali, di prim' ordine. La giovane letteratura francese però pensa che debba essere rinnovata. Nelle file stesse degli antichi *sociétaires* sono penetrati giovani elementi che guardano con maggior simpatie verso Jean Jullien, tanto per porre un termine di paragone opposto e lontano, che verso Sofocle. E uno degli attriti sta appunto in questo, e si mantiene latente, cioè nella conquista di voti per detronizzare, poniamo, un *Edipo Re*, e portarvi alla successione, poniamo pure, un' *Écolière!*

Rimovino pure, dico modestamente anch' io, ma, chiedo nel tempo istesso: in una capitale come Parigi, è urgente che si porti sulle scene della *Comédie*, sacre ai capolavori, il tentativo, nobile finchè si vuole, della giovane scuola degli autori drammatici di Francia? In una capitale grande e cospicua, nella quale sono possibili tanti teatri per quanti *generi* si vogliono adottare al teatro istesso, dai più logici ai più pazzeschi, è necessario prendere proprio di mira il primo teatro francese per dar luogo agli assaggi simbolisti, realisti e femministi dell' attimo nostro? E poichè verso la *Casa di Molière* guarda con diritto e con rispetto, tutto il mondo dell' arte, sarà lecito a chiunque, anche come me, tra gli ultimi, di far presente alla schiera animosa dei nuovi uomini d' arte della grande Nazione, che è un sacrilegio asservire il maestoso tempio della vecchia religione, alle *funzioncelle* incerte di tante religioni nuove venute, che non possono ancora aver tempii, appunto perchè non hanno ancor saputo creare il loro miraggio ben chiaro e ben distinto, e dargli segno e rilievo d' Ideale da seguire e da adorare! In una capitale come Parigi, dico, dove sono possibili i tentativi ritenuti dal nostro tempo addirittura assurdi, non si dovrebbero trovare elementi discordanti nel grande principio di rispettare, nella sua sostanza e nelle sue funzioni, la *Comédie*, eretta a conservare il patrimonio storico dei capilavori di tutti i tempi. Rinnovarla, forse, nel senso che apra le braccia a capolavori d'altri paesi, e pur questo Essa va facendo da un pezzo, sebbene sbagliando, perchè non offre rappresentazioni integrali di capolavori stranieri, ma adattazioni e riduzioni arbitrarie di più capolavori.

La riforma dovrebbe consistere appunto nello statuire che quando si vuol dare ingresso nella *Casa di Molière* a Eschilo a Euripide o a Shakespeare, tutte le sue porte dovrebbero spalancarsi, affinchè quei magnifici vi entrassero con tutto lo splendore della loro integra bellezza, e non accorciati o svisati o impoveriti!

Per i tentativi nobili dell' arte moderna, per le conquiste di que-

st' arte, il Governo di Francia, che pure dispone con l' *Odéon*, in materia di drammatica, di un secondo teatro Nazionale, dia questo *Odéon* come palestra per le gare dell' arte dei nostri giorni, anzi che permettere che su quelle scene trovino asilo le *pochades*, e persino quelle che s' intitolano *Ma bru*, come chi dicesse la materializzazione della scioccaggine pietosa. Oh, certo, neppure nel seno della nostra maggior sorella in latinità, le cose del teatro volgono luminose e sicure, ed è un peccato, dato le sue tradizioni, i suoi mezzi e il culto che è nel suo popolo al rispetto dell' arte e l' abitudine inveterata e sempre viva e calda di frequentare il teatro, che considera un elemento indispensabile alla vita del proprio spirito!

Pensi l' animosa schiera dei drammaturghi nuovi della Francia, che è utile combattere il vecchio, quando si può provare ch' esso sia di ostacolo al manifestarsi d' ogni idea e fatto nuovo d' arte; ma questo non pare proprio sia il caso della *Comédie*. Essa vivente, anzi imperante, non è stato forse possibile ad un *Vaudeville* di acclimatare attori di grande valore e autori di tendenze e gusti nuovi? Non è stato possibile all' Antoine di creare tutto un vivo edificio di ribellione e di spargere per le arene del sentiero teatrale francese, effettivamente o ritenute erroneamente arse dell' antico vigoroso sangue, un nuovo zampillante sangue, capace di trasmettersi e dar vita a nuove e nuove generazioni di artisti? In una parola, a me la campagna che si va combattendo da un pezzo contro la *Comédie*, non mi sembra condotta da fini puri rinnovatori, bensì mi par guidata da mire distruggitrici non degne di uomini d' una grande Nazione, che prova costantemente essere possibile entro le sue mura, l' acclimatazione e lo sviluppo di ogni santa ribellione!

Pensino quegli animosi all' esistenza dell' antico adagio: " Allor si piange il ben quando s' è perso ". E il perdere la *Comédie*, cioè rimuoverla da quella che è, non è un bene che si perde, ma una somma alta e nobile di un mondo sconfinato di bene! Se una riforma attende la *Maison de Molière*, è che sia sottratta alle debolezze presenti e che la sua legge sia fortemente rispettata, contro chiunque ardisca di manometterla. Al " nuovo ", il primo teatro di Francia non ha mai chiuso le porte. Ciò, benchè si basi su d' un vizio congenito, prova la sua liberalità e il suo cammino vigile col progredire del tempo. Non sarebbe neppure mal fatto che i lavori moderni, già provati altrove, si consacrassero alla immortalità sulle scene della *Comédie*. In tal guisa il classico rifulgerebbe in armonia del moderno, inquantochè tutte le prove sarebbero compiute, per le quali, con rigido esame e intrinsecità di valore, resterebbe assodato, che l' altro

potrebbe stare alla pari col primo. Non è questa una riforma, che anche gli animosi combattitori in nome d'una rivendicazione del tutto arbitraria, potrebbero volere?

*

Quanto ai diritti conculcati degli artisti esecutori, la questione va trattata separatamente. L'artista creatore, con l'opera d'arte che compie, provvede ad arricchire sè o il patrimonio comune dell'arte? Secondo la logica positivista, innanzi alla quale ogni problema d'arte non trova l'adeguata soluzione cui ha diritto, provvede ad arricchire se stesso. Ciò dato, la discussione resterebbe chiusa, ma occorre aver coraggio e porre la questione in altri termini, conciliando, come è necessario fare ai nostri giorni, le idee astratte con le concrete. Per questa ragione, e sempre facendo affidamento sull'esistenza di veri spiriti eletti, desiosi di contribuire con l'arte loro alla ricchezza artistica universale, giova dire che provvede per una parte a sè e per l'altra al patrimonio comune. Quindi compie la sua parte di nobile sacrifizio. Uguale linea di condotta è tracciata agli artisti esecutori. Essi non è vero che siano dei manichini. Chi ciò afferma si rende responsabile di un madornale errore. Come cittadini hanno diritto di giudicare la opera affidata alle loro cure interpretative: come interpreti ne debbono penetrare l'essenza, e non entrare nel suo merito. Se ogni attore volesse portare il contributo della sua personale opinione nel lavoro affidato ad una compagnia di artisti drammatici per la rappresentazione relativa, si produrrebbe un *caos* d'idee tale, che sarebbe impossibile di venire più a capo del risultato cui si mira. Ogni artista, dunque, così creatore che esecutore deve sacrificare qualche cosa di sè alla collettività sulla quale sono basate e la vita e l'azione del teatro. La responsabilità di una rappresentazione risale unicamente a chi la dirige. I teatri che funzionano male sono quelli che o difettano addirittura della direzione, o ne posseggono senza criterii d'arte e programmi decisi di funzionamenti. Nessun direttore tecnico può rifiutare all'autore di un'opera, di dirigere, almeno per la parte *essenziale* di essa, tutto il movimento delle *prove* destinate alla studio della sua rappresentazione. Alcuni direttori, per un vecchio pregiudizio, dicono— almeno in Italia— : "Se siamo capaci persino di dirigere un'opera di Shakespeare, perchè non dovremmo saper dirigere il lavoro di un nostro contemporaneo?„. La risposta c'è. Tutto il male fatto al divino britanno è un insulto compiuto contro l'arte e non una irritazione di nervi procurata alla persona dello scrittore, che da un pezzo

non è più di questo mondo. Quando una rappresentazione di Shakespeare va male, nessuno osa incolparne l' immortale autore, ed è giusto e santo; ma tutto il disprezzo del pubblico indignato va a ricadere sul capo degli esecutori. Così non accade per gli autori viventi, sempre in lotta per tutelare il valore del proprio prodotto e il decoro del proprio nome. Perchè si vuole impedire a costoro di vigilare sullo studio che una compagnia d'esecutori inizia svolge e compie attorno all' opera loro per renderla idonea e pronta alla rappresentazione, dirò così, ufficiale? Quale la ragione occulta di tutto questo? Forse che il difetto in un autore della conoscenza profonda degli usi di palcoscenico, è ragione sufficiente per renderlo estraneo alle sorti, prima e dopo la recita, del frutto del proprio ingegno? Il direttore scenotecnico, anzi, dev' esser prodigo di consigli, ma non può, a rigor di arte, impedire all'autore d'intervenire, di assistere, a tutte le fasi cui è assoggettato il suo lavoro, prima che giunga alla prova finale della ribalta

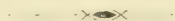
Nel teatro il predominio è riservato all' opera di pensiero, quindi nessuno può contestare a chi la produce, il diritto di custodirne le vicende fino al punto in cui crederà di poterla abbandonare al suo destino. Gli artisti esecutori potranno eccellere fino a grandezze superbe, compiendo e rivelando il loro studio interpretativo, ma per nessuna ragione d' arte potranno sostituirsi all' autore, con improvvisazioni, anche se queste e per spontaneità e per genialità superassero lo stesso componimento scritto, affidato alle loro cure. Ad una rappresentazione ciascun elemento, autore, attore ed affini, deve portare il suo parziale e personale contributo. Tutti gli elementi utili alla rappresentazione stessa, devono ugualmente concorrere con tutte le loro forze a rendere salda e viva la compagine rappresentativa di cui sono parte. Con ciò non si vuole che la recita, nel suo insieme, sia una macchina in movimento e ogni attore un congegno di questa macchina; no, questo no! L' attore grande non resta diminuito se contribuisce come elemento d'insieme al vigore rappresentativo del lavoro in azione, nient' affatto. Se è grande, tale apparirà, perchè anche in una *parte* non perfettamente primaria, il valore d'un interprete può avere tutta la più larga e colorita, evidente estrinsecazione. Il palcoscenico, tra noi e altrove, è ancora schiavo di molti pregiudizii. Occorre con la discussione assidua e serena, con l'argomentare leale e cosciente dar vita al dibattito, per il quale deve risultare come una necessità richiesta dalle supreme ragioni dell' arte, l' armonia nel lavoro scenico tra gli autori e gli esecutori, in base al principio, oramai riuscito trionfante da qualsiasi arbitrario attacco, che una rappresen-

tazione teatrale e l' effetto dell' azione d' una collettività, e non dello impegno singolo d' una personalità, sia pur poderosa, d' arte.

Coi postulati della logica teatrale moderna, la protesta degli attori del primo teatro di Francia, — contenente un intimo senso di reazione contro il giusto divieto di perpetuare l' imperio d' una legge vecchia, per la quale là dove è necessario il raccoglimento per un lavoro comune, non era che l' imposizione clamorosa di cento voleri tra loro opposti e disparati, conducenti ad una decadenza non ancora segnata dalla fatalità della storia, — se da un lato dà motivo a discussioni aspre, larghe, spietate, ma certo benefiche, dall' altro dimostra alla evidenza ch' essa, essendo basata su preconcetti feudali, non può attendersi la vittoria che sogna e cui mira. Nel teatro, oggi, i diritti irrazionali cominciano a segnare le loro catastrofi irreparabili. Guai se così non fosse!

San Leucio 27 Ottobre 1901.

Gaspare di Martino

L' anima del pubblico

Gli studi moderni di psicologia collettiva sono forse destinati a cambiare completamente il modo di considerare quanto ha attinenza col teatro.

Oramai non si dubita più di un fenomeno singolarissimo che accompagna il formarsi di ogni *folla* (si designa con questa parola un assembramento di persone sottoposte all'azione dei medesimi eccitamenti).

Gli individui più disparati; diversi per professione, abitudini, carattere, intelligenza, cultura ecc. ecc., quando sieno costituiti in folla, posseggono un' anima collettiva che li fa sentire, pensare ed agire in maniera affatto diversa di quello che sentirebbe, penserebbe ed agirebbe ciascuno di loro isolatamente preso.

Per lo studio dell' anima collettiva, di cui non è chi non riconosca la enorme importanza, bisogna premettere una costatazione indiscussa in psicologia. E cioè che, non solamente nella vita organica, ma anche nel funzionamento dell' intelligenza, i fenomeni incoscienti hanno una parte assolutamente preponderante. La vita cosciente dello spirito rappresenta una ben piccola parte al paragone della sua vita incosciente.

Ora è sopratutto per gli elementi incoscienti che formano l' anima d' una razza che si rassomigliano tutti gli individui di questa razza, ed è principalmente per gli elementi coscienti, frutto dell' educazione e dell' eredità eccezionale, che essi differiscono. Gli uomini più diversi per la loro intelligenza hanno istinti, passioni e sentimenti molto simili. Fra un gran matematico ed il suo calzolaio vi può essere un abisso dal punto di vista intellettuale, ma dal punto di vista del carattere la differenza è spesso nulla o molto lieve.

Ora sono precisamente queste qualità generali del carattere, regolati dall' incosciente e che la maggior parte degli individui normali di una razza posseggono presso a poco allo stesso grado, che nelle folle sono messe in comune.

Nell'anima collettiva le attitudini intellettuali degli individui, ed in conseguenza la loro individualità, si annulla. L'eterogeneo affoga nell' omogeneo e le qualità incoscienti dominano.

Appunto questa messa in comune di qualità ordinarie ci spiega perchè le folle non saprebbero giammai compiere degli atti che richiedono una intelligenza elevata. Le decisioni d'interesse generale prese da un'assemblea d'uomini distinti, ma di specialità differenti, non sono affatto sensibilmente superiori alle decisioni che prenderebbe una riunione d' imbecilli.

Essi infatti non possono mettere in comune che quelle qualità mediocri che tutti posseggono. Nelle folle è la stoltezza non lo spirito che si accumula.

Da queste premesse parrebbe doversi concludere che l'anima collettiva rappresenti la media di quelle individuali; ma in realtà non è così, perchè nell'aggregato *folla* non avviene una somma tra i diversi elementi che la compongono; ma bensì una vera *combinazione*.

Come in chimica certi corpi posti a contatto producono un nuovo corpo che presenta proprietà del tutto diverse di quelle dei corpi che son serviti a costituirlo: così nella folla, dalle diverse personalità psichiche, sorge un' *anima collettiva* nuova che ha forme e modi di pensare e di sentire diversi ed indipendenti da quelli dei singoli componenti di essa.

I psicologi spiegano il fenomeno con la mutua suggestione.

Osservazioni diligenti e scrupolose sembrano provare che l'individuo dimorante per qualche tempo nel mezzo di una folla si trova ben presto — in seguito ai fluidi che si sprigionano o per altra causa ignota — in uno stato particolare simile allo stato di fascinazione in cui si trova l' ipnotizzato nelle mani dell' ipnotizzatore. La personalità cosciente è completamente smarrita, la volontà ed il discernimento annullati, i sentimenti ed i pensieri orientati nel senso determinato dalla suggestione.

In forma sintetica, ma abbastanza efficace, l' intuizione del fenomeno si riscontra nel linguaggio popolare allorchè si parla del così detto “ *contagio della folla* „.

*

Frequentando il teatro è facile sperimentare la realtà di questo fenomeno.

Quante volte non abbiamo provato disappunto contro noi stessi per aver pianto al sentimentalismo barocco di certi ben noti drammi domenicali, o riso alle stupide banalità di certe *pochades*? Per queste

ultime anzi si è inventato il " *riso che fa male* " il riso di cui ci si vergogna come persone ma che, nostro malgrado, ha concorso al successo delle abborrite pagliacciate... diciamo dopo a mente fredda.

Questi innegabili fenomeni si sogliono spiegare con i pregi dell'esecuzione; ma chiunque ha pratica di cose teatrali sa che nessuna perfezione d' interpreti ha mai salvato dal naufragio o dalla indifferenza un' opera scenicamente inefficace, anche se mirabile per pregi di pensiero e di forma.

Quando non è lecito invocare la valentia degli attori si spiega il fenomeno ammettendo *una certa abilità* nell' autore. Se questa spiegazione fosse esatta, se si trattasse di frammenti artisticamente buoni innestati in un' opera inferiore, la impressione dovrebbe resistere alla lettura ed alla riflessione. Invece novantanove volte su cento gli stessi punti che in teatro ci hanno commossi o esilarati ci appariscono leggendoli non meno banali e insipidi del resto. Dunque? Dunque è vero che lo spettatore, incorporato nel pubblico, smarrisce la propria personalità nell' anima collettiva della folla, e di questa subisce le sensazioni ed i pensieri.

Se i limiti di un articolo lo consentissero dovremmo tener conto, dal punto di vista teatrale, dei fenomeni parziali di refrattarietà, di scissione ecc. ecc. diffusamente trattati da coloro che hanno studiata la psicologia delle altre folle (giudiziarie, politiche, legislative ecc. ecc.).

*

Dall'ordine di idee sopraccennate viene una inaspettata giustificazione agli errori di previsione dei capocomici nel valutare l'esito probabile di un lavoro teatrale.

Per quanto colto, intelligente, sperimentato un capocomico non può ricevere alla lettura che una impressione individuale la quale non coincide mai con l'impressione dell' anima collettiva. Per dare un giudizio attendibile dovrebbe egli potersi sostituire mentalmente ad una folla, e ciò è umanamente impossibile.

*

Ma veniamo al buono. Le caratteristiche, le tendenze, le predilezioni, il modo di sentire dell' anima collettiva possono essere determinati? Certo che si; sebbene, allo stato presente degli studi di psicologia collettiva, solo in modo approssimativo e nelle linee generali.

Accenneremo brevemente ai punti principali sui quali v' è consenso fra gli autori.

La folla, come abbiamo già osservato, è guidata quasi esclusivamente dall'incosciente. I suoi atti dipendono più dall'influenza del midollo spinale che da quella del cervello. In ciò essa si riavvicina agli esseri primitivi. Una folla è lo zimbello di tutte le eccitazioni esteriori e ne riflette le incessanti variazioni. Ella è schiava delle impulsioni che riceve. L'individuo isolato può esser sottoposto agli stessi eccitamenti che l'uomo in folla, ma possiede l'attitudine a dominare le sue impressioni: alla folla questa attitudine manca in modo assoluto.

Da ciò, oltre che la *impulsività* e la *mobilità* della folla la sua *irritabilità*. Come il selvaggio essa non ammette che qualche cosa possa frapporsi tra un suo desiderio e la realizzazione di esso.

Altro carattere della folla è la sua estrema *suggestionabilità*. La folla, e specialmente la folla-pubblico teatrale, si trova in quello stato di attenzione aspettante che rende la suggestione facile. — La prima suggestione formulata che sorge s' impone immediatamente per contagio a tutti i cervelli e tosto si stabilisce l' orientazione generale.

Per tal modo, aggirandosi sempre entro i limiti dell'incoscienza, subendo facilmente tutte le suggestioni, avendo tutte le violenze di sentire proprie agli esseri che non possono fare appello alle influenze della ragione, sprovvista di ogni spirito critico, la folla non può essere che di una *credulità* eccessiva. L'inverosimile non esiste per essa, ed il meraviglioso gode tutta la sua predilezione. La intuizione di questa attitudine dell'anima collettiva rese possibile a Carlo Gozzi, nella colta e gentile Venezia d'oltre un secolo fa, di ecclissare, con le sue fiabe puerili, il teatro di Goldoni!

Quali che sieno i sentimenti ed i pensieri di una folla essi hanno costantemente la doppia caratteristica della *semplicità* e della *esagerazione*. Per questo riguardo come per tanti altri l'individuo in folla si riavvicina agli esseri primitivi. Inaccessibile alle sfumature vede le cose in blocco e non conosce transazioni. L'esagerazione e la semplicità dei loro sentimenti fa sì che le folle non conoscano nè il dubbio, nè l'incertezza. Come le donne esse vanno senz'altro agli estremi.

Un dubbio enunciato si trasforma tosto in evidenza indiscutibile, un principio di antipatia o di disapprovazione che nell'individuo isolato non si accentuerebbe affatto diventa ben presto nell'individuo in folla odio feroce.

La violenza dei sentimenti delle folle è ancora esagerata dalla mancanza di responsabilità.

Per la certezza della impunità, certezza tanto più forte quanto più la folla é numerosa, l'imbecille, l'ignorante e l'invidioso sono liberati dalla coscienza della loro nullità e della loro impotenza ed acquistano

invece il sentimento di una forza brutale, passeggera, ma immensa. E costoro influiscono nella formazione dell' anima collettiva in proporzione della forza suggestiva della loro volontà che può essere, ed è sovente, in ragione inversa di quella del loro valore individuale!

Come avviene per tutte quelle generate per via di suggestione anzichè per via di ragionamento le idee della folla hanno il carattere della *intolleranza* e dell' *autoritarismo*.

L' individuo può sopportare la contraddizione, la folla non la sopporta mai. La squisitezza intellettuale adombrata nel detto di Renan " *Quando discuto sono sempre un poco dell'opinione del mio avversario* „ non potrà mai riscontrarsi in una folla.

Un carattere infine salientissimo della folla è la eccessiva *moralità*. Balzac aveva notato che " *Au parterre un voleur applaudit au triomphe de l'innocence et lui prendra ses bijoux en sortant.* „

*

Da questi fuggevoli cenni ci sembra poter concludere che sarebbe di estrema utilità ed interesse uno studio sperimentale sull' anima della *folla-pubblico teatrale* che crediamo non sia stato ancora tentato.

Gustave Le-Bon nella sua opera *Psychologie des foules* — alla quale abbiamo largamente attinto — incitava Sarcey a porvi mano; ma l'eminente critico morì senza aver tenuto l' invito.

Ecco un' impresa da tentare un uomo di teatro che sia al tempo stesso un fine psicologo.

Molto probabilmente la conclusione ultima sarebbe la condanna delle aspirazioni dei novatori intellettuali che sognano poter riflettere sulla scena barlumi di bellezza squisita o di profonda sapienza.

Federico Savarese

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Revue d'art dramatique, - 16e année - Octobre 1901 - Paris.

" *Le féminisme au Théâtre* „ : La nostra amabilissima consorella parigina agita la gran questione, così come si dibatte nella vita sociale. Scende in campo Marya Chéliga, che ricorda com' ella sia stata la fondatrice poco fortunata d' un teatro feminista, a Parigi, nel 1897 ; come si sia dovuto alla sua iniziativa la scoperta di qualche buon lavoro acclamato dal pubblico e dalla critica, come *Hors du mariage* di madame Daniel Lesueur, col quale precisamente fu inaugurato detto teatro e tra gli applausi del gran pubblico accorso e le approvazioni di più d' un pezzo grosso della critica, come Henry Fouquier, per non citarne altri, ugualmente ben disposti verso la nuova istituzione. La Chéliga ricorda che nella sua breve e gloriosa vita, il teatro feminista ha fatto conoscere le qualità di scrittrice drammatica di madame Emma Gad, una fervente danese, autrice di un dramma in due atti improntato ad un sottile studio di psicologia muliebre : il caso d' una donna rigidamente onesta che assolve a cuor sicuro e a piene mani l' adulterio della sua ottima cognatina. Questo dramma è bastato per dare alla Gad il nome d' autrice che ha, e vedete bene che non è poco. Altri successi pure si ebbero, ma se ne menzionano pochi, quello di Andrée D' Albert, ad esempio. Senonchè la vita di questo teatro ultra feminista durò poco, una stagione d' arte, 1897-1898, che fu però brillante e promettitrice di gioie future e di rivendicazioni nobilmente conquistate. Madame Chéliga non si duole del danno materiale sofferto, ch' ella ritiene sempre riparabile, tanto più che l' iniziativa avea raggiunta la meta onde avea tratta origine, ma non dice esattamente la ragione per cui dovette smetterne, sia pur temporaneamente, la funzione attiva e pratica ; si consola però che sul suo esempio, un teatro feminista sorse in Olanda, " pendent la tres complète exposition du travail de la Femme qui a eu lieu à la Haye en 1899 „ , anzi questa che sembrerebbe una costituzione nuova di teatro, materialmente parlando , ella chiama nè più nè meno che " une rèprise „ del suo, e lo dimostra facendo noto che quegli organizzatori si rivolsero a lei per aver drammi e commedie che facevan parte del repertorio del teatro feminista dovuto all' attività sua , fatta tutta di apostolato e di amore. E gli altri paesi ? Ecco il cruccio da cui è morsa l' egregia scrittrice, e a ragione , certamente. Dapertutto le signore che scrivono pel teatro trovano difficoltà ; i direttori, da quegli asini più cocciuti dei loro simili che sono, non leggono. Se leggessero ! Se leggessero, anche mille manoscritti al mese, troverebbero, com' è accaduto a lei, qualche cosa di valore della novità e del pregio di quelli dovuti all' ingegno sconosciuto delle signore Lesueur e Gad ! Ma... ecco la gran questione ! Che i direttori costituiscano in Francia una calamità sociale, come in Italia i capocomici, non abbiamo

ragione alcuna di mettere in dubbio, ma che " chez nous " — come afferma la signora Chéliga — le donne che scrivono drammi, purtroppo!, incontrano ostacoli per farseli rappresentare, questo abbiamo il dovere di smentire energicamente. Tra noi, è vero, non c' è un teatro feminista che agisce per suo conto esclusivo, ma abbiamo le signore Pierantoni-Mancini, Croppallo, Rosselli, Tartufari, Bernardini, ecc. che scrivono drammi e commedie, e che, così i primi come le altre, trovano, se non spalancate, certo aperte le porte del teatro per l' onore delle rappresentazioni relative. Non conosco i casi della signora Ferrari cui accenna madame Chéliga, ma posso garentire che la Pierantoni e la Rosselli hanno avuto dei meritati successi, e che alcune delle altre, hanno persino ritrovato dei capicomici disposti a recitare i loro lavori, anche dopo le prime sconfitte, attestanti in modo chiaro, onesto e assoluto, la loro incapacità totale a delinquere per conto del teatro! In Italia, è verissimo, abbiamo molte brutte cose, persino una sciocca questione politica dissanguante di Nord, Sud e.... Viceversa, ma abbiamo di ottimo questo — e da veri cavalieri antiqui . . . — che diamo luogo ad appelli, in fatto di rappresentazioni teatrali donnesche, anche se ci dovessero costare un quarto di secolo di discredito sul già — a cattiva arte! — discreditatissimo teatro italiano. E, ne convenga l' illustre collega Chéliga, più di questo gli italiani non possono fare, almeno per ora, per rispettare la libertà delle donne nell'affrontare arditamente la carriera dell'autrice drammatica!

Un dubbio atroce mi è però rimasto nel cervello, leggendo l'articolo " *Le Théâtre féministe* " di madame Chéliga. Ella dimostra che se vi fossero molti credenti, il tempio da lei ideato, ed attuato anche secondo le sue forze, troverebbe gli appoggi necessarii alla sua vita, al suo sviluppo utile e nobilissimo. Sta bene. In tutto ci vuole la fede. Anch' io non sono molto fortunato in ciò che penso di attuare, ma ho la fede che mi sospinge e per la quale lavoro, alla meglio, attendendo e non disperando! Ciò che non ho capito è se la Chéliga ritenga per teatro feminista quello in cui si dibatte la questione della donna, oppure quello in cui, artefici, giudici e parti, sieno soltanto le donne.

Questo punto a me pare che deve essere chiarito nella forma, giacchè, nella sostanza, io sono sicuro che la gentile ed ardente polemista non si sogna neppure d'introdurre nel suo disegno rivendicatore e divieti ed esclusivismi. Scriva chi vuole — ella pensa, certamente — ma s'occupi della donna; e quando questa voglia prendere la penna e, a traverso il teatro, fare l'apologia o la difesa di se stessa, nessuno sorga, direttore o capocomico, ad impedirglielo. E siccome tanto i direttori quanto i capocomici *et similia*, non muteranno mai natura, e non sacrificheranno un centesimo a nessuna buona causa, così è indispensabile che si istituiscano in tutti i paesi, teatri speciali in cui, acconciamente e opportunamente, si possa trattare della rivendicazione della donna. E la signora Chéliga, colpita dal difetto onde sono colpiti tutti gli apostoli: guardare in cielo e dimenticare la terra che li sostiene, non si accorge che la sua idea libera e liberale senza eccezione, si basa su d'una sostanza esclusivista per eccellenza. Un teatro d' idee feministe, solamente feministe, e le ragioni delle arti, quelle eterne del teatro, dove vanno a finire? Io non so se la signora Chéliga ammetta che l'arte pel teatro trae la sua essenza dall'osservazione della vita; ora se questo, come credo o come mi dà diritto a supporre la sua natura d'artista, ella ammette, come vuole che diventi il mondo, perchè la penetrazione psicologica dei produttori di commedie si restringa nell' ambito e nelle vesti della donna? Ma, allora, tanto per tanto, basterebbe che al teatro delle idee feministe in discussione, si recitassero dei monologhi, pregni di polemica riformatrice dei diritti

della donna, anzi che costringere un grande ed umano Istituto, il Teatro, a guardare un lato solo, sia pure il più bello, della vita! No, no, madame Chéliga, la questione della donna non si può trattare a parole, occorre ch' essa penetri la fantasia degli artisti, così come la desiderano i sociologhi moderni, e diventi materia d'arte, cioè patrimonio del grandissimo patrimonio del teatro comune. E per teatro comune, intendo teatro unico. Se una è la vita, non può essere che uno il suo specchio! *Sursum corda*, dunque, e volgiamo il pensiero al grande orizzonte d'ogni alta manifestazione, o eletta Signora!

Con madame Chéliga scendono in campo Édoard Quet, che esamina " la femme dans le théâtre des différents ages "; Léopold Lacour che la studia " dans le théâtre du XIX^{e} Siécle "; Jane Misme che la ricerca " dans le théâtre nouveau "; e Harlor che la intravede " dans le théâtre de dimain ". Questi animosi compiono studi quali simpatici, quali geniali, quali profondi. Tutti però cadono in quello che a me sembra errore capitale e che ho notato esaminando l' articolo della signora Chéliga. Vogliono un teatro in cui la donna sia oggetto e artefice massimo, o una palestra nella quale, uomini e donne, polemizzano, anche a detrimento dell' arte, ma a favore e pel trionfo dell'idea feminista?

Distratta dalla modalità, certo importantissima, Jane Misme, procede ad una specie di classificazione di quella che è stata la donna nel teatro, *fino a ieri*, e di quella che è cominciata ad essere *da ieri*. Harlor completa questa seconda fase nel suo studio " La femme dans le théâtre de dimain ", ma più che completa, vorrei dire la integra, perchè la visione della Misme era penetrata già, senza volerlo certo, nell'assunto del suo compagno in dibattito. Dunque, le due classificazioni consistono in questo: la donna tradizionale del teatro anteriore, che ha funzionato da Vittima, da Dominata o da Eroina: e la donna nuova del teatro attuale, che inizia il suo funzionamento di creatura viva, insofferente d' ingiusto dominio, sdegnosa di falsità, ribelle ad ogni sopruso, cosciente di ogni suo diritto di nubile, di sposa, di madre, di cittadina che deve bastare a se stessa. Messa su questa via, che mi ha appassionato, la sottile scrittrice rievoca l' opera paradossale degli scrittori romantici, che mette in confronto con quella degli scrittori moderni, e ne deduce che è solo da qualche anno che la donna riprodotta sulla scena ha connotati di vita vera, a differenza di quelle apparse prima, che altro non erano se non dei manichini così nell' eroismo che nella soggezione o nel martirio.

In questa parte del suo studio, madame Misme rasenta anche un po' le vedute di Quet, per l' antico, e di Lacour per il XIX^{e} siécle. In armonia poi corrono per quasi tutte le età del teatro e passano a rassegna, seguendo i proprii punti di partenza e mirando ai rispettivi scopi, le opere dei migliori, da Victor Hugo a Dumas père, da Augier a Dumas fils, a Ibsen. E degli antichi, e dei moderni d' altre Nazioni? Se Harlor, in fine al suo articolo, non avesse ricordato Sofocle, Euripide, Shakespeare, Corneille, Racine, chi ci avrebbe pensato? E dei moderni d'Italia, se non degli antichi, che hanno già, ritraendo la donna dalla vita dei nostri giorni, dato alle figure sceniche loro, i connotati più tragici del pensiero ribelle e del sangue bruciante, chi ha fatto cenno? Esaminate, o animosi della polemica del teatro feminista, quali donne hanno dato al teatro italiano Giuseppe Giacosa, con la sua signora Emma di *Tristi amori*, Marco Praga con Paolina di *Le Vergini*, Gerolamo Rovetta con Dorina, Roberto Bracco con Clelia (proprio di *Una donna*...), per tacer d' altri, e vedete se sono modelli di teatralità o riproduzione palpitante della muliebrità umana; giudicate secondo coscienza, ma da.

tevi la pena di conoscerle, così come noi ci diamo quella, piacevolissima del resto, di seguirvi in ogni vostra fase, e di conoscere ogni cosa vostra.

La donna nel teatro moderno deve apparire qual' è nella società. E se non appare bella e libera e felice, si rinnovino le legislazioni e si provveda all' educazione di quella parte degli uomini rimasta ancora selvaggia verso il cosiddetto sesso debole. Il teatro, senza bisogno di prendere nomi occasionali, che nella sua purezza è, per così dire, cattedra allo spirito, contribuirà al trionfo della buona causa. Ma non gli chiedete di più, nè investitelo di missioni non illuminate dalla luce dell' arte.

Alba (L') - Anno II - n. 528 - 29 ottobre 1901 — Milano.

" Il perchè dei perchè — Monologo inutile " : Giovanni Borelli sotto questo duplice titolo scrive un articolo sdegnoso quanto fiero, per protestare contro certi anonimi che vorrebbero colpire la sua libera opera di critico, perchè, naturalmente non giova ai loro fini privati. Egli esordisce : " Se Dio vuole, siamo alle lettere anonime. Ne ho qui una sfilza fresca fresca. Colpevole davanti a tutte le divinità dell' istrionismo più o meno larvato, di pensare con la mia testa e di urbanamente constatare in minima porzione parte di quell' enorme cospirazione bugiarda la quale, a fini sempre poco confessabili, intende ad ogni costo alla fabbricazione dei successi teatrali, era ben giusto che svegliassi qualche vipera appostata fra le erbaccie dei quadrivi deserti e che ne mettessi alla prova il pagato veleno.

" Di modo che mi trovo onorato della calunnia anonima e dell' insulto imperseguibile. Me ne riderei di cuore, se non mi nauseasse il puzzo di sagristia teatrale che le paginette vili tramandano. E la nausea mi detta, per una volta tanto, una risposta. La debbo ai miei lettori, pei quali soltanto scrivo e dai quali soltanto attendo la stima e la fiducia che sono il benefico viatico del critico onesto ".

Quindi con frase sempre calda, rimette in esame la questione del criterio condannato a scrivere per favorire l' industria giornalistica, il suo articolo *illico et immediato* alla audizione d'un' opera d'arte, e rileva molti degli inconvenienti cui è assoggettato un così affrettato còmpito. Quanto alla natura dell' animo contro il quale si ribella il Borelli, denunziandone le mene al pubblico dei suoi lettori, eccone un saggio, che togliamo dall'articolo del critico milanese : " Ora mi scrivono presso a poco (riassumo e correggo il vilipendio onusto di sgrammaticature rivelatrici) : sappiamo a quali interessanze segrete voi servite; combattendo la musica della giovine scuola italiana mirate ad agevolare l' ingresso in teatro e sul mercato di quelle ponzature faticose e noiose *che hanno liquidato il vostro consigliere*. La ultima frase è testuale ".

Il consigliere sarebbe Pietro Floridia! E perchè *liquidato?* Forse negli artisti si essicca ogni ispirazione e muore ogni valore, quando sono fuori delle cricche editoriali?

Borelli, giustamente e nobilmente, rivendica al Floridia tutto l'omaggio e il rispetto che si deve alla persona e all'anima sua d'artista, e afferma con vigore deciso, il diritto di esercitare liberamente, giustamente ed onestamente il suo ufficio di critico per il rispetto che deve ai suoi lettori, al suo giornale ed a se stesso.

L' articolo del collega sarà letto sempre con piacere da quanti sdegnano ogni accomodamento in tema d'arte, che sorprende la buona fede del pubblico, ne menoma il prestigio e crea monumenti là dove dovrebbero essere pietà ed obblii.

g. d. m.

Voci del Peristilio

È morto a Torino Luigi Pietracqua, un vero e schietto artista bohèmiene. Fu scrittore fecondo e trasse l'amore al giornale, specialmente, dall'esercizio professionale di tipografo, che tenne con valore e dignità, e divenne giornalista instancabile e stimato. Giovanni Toselli, il fondatore immortale del teatro piemontese, gli stillò nel sangue l'amore al teatro del paese natio, e Pietracqua scrisse molti drammi, alcuni dei quali veri capolavori d'arte e di battaglia sociale, e riuscì in tal modo il cooperatore più sicuro, coscienzioso e valido del grande artista Toselli. Sono ancora vivi, e meglio nella memoria dei torinesi, i suoi lavori: *La miseria*, *Gigin a bala nen*, *Sablin a bala*, *Rispeta toa foumna*, *Le facie d' tola*, *'L Cotel*, *'L povero parroco*, *Le sponde del Po*, ed altri, ed altri. Ebbene, questo lavoratore incessante, quest' uomo geniale e senza burbanza, questo vero innamorato dell'arte, muore poverissimo! Dal ricco repertorio suo, sul quale si basa quasi interamente l'oramai agonizzante teatro dialettale piemontese, nonostante gli studii e i consigli per risvegliarlo di Edmondo De Amicis, il povero illustre uomo non traeva che trenta lire all'anno. . . che allegria e che conforto, in Italia, pei lavoratori di genio e d' onestà! E poi si deplorava che il Pietracqua ricorresse all'acquavite, ma egli così mostrava di essere un forte: un altro di fibra debole, al suo posto, sarebbe ricorso alla rivoltella. Pace a te, o Pietracqua! Quanto avresti fatto meglio a incamminarti nella politica: non vedi quanti sciocchi vi guazzano con il pretesto di salvare la patria?

— L'opera *Guglielmo Ratcliff*, di Pietro Mascagni, nuova per Roma, vi è stata rappresentata ieri sera. Dell'esito al prossimo fascicolo.

— Ferruccio Benini ha dato a Roma una recita in memoria di Riccardo Selvatico, rappresentando *Recini da festa*, la geniale commedia del compianto commediografo. L'attore Gasperini lesse un discorso d'occasione dettato da Raffaello Giovagnoli. Il Ministro della P. I., che assisteva alla recita, volle congratularsi con il grande attore veneziano.

— Si annunzia che, auspice il fratello del maestro Leoncavallo, si è costituita a Parigi una Società per la fondazione in quella capitale, d'un teatro internazionale.

— Cesare Galeotti, l' autore dell' *Areton*, lavora intorno ad una nuova opera intitolata *Alays* su libretto di Illica. L' argomento tratta dell' epoca della Reggenza.

— Il *Potere*—di Jean Jullien, l'ardito scrittore della giovane falange degli autori drammatici francesi, di questi giorni, rappresentato in Italia, a Milano, è caduto inesorabilmente.

— Dicesi che Arrigo Boito si sia installato a Smirnione per dare l'ultima mano al suo *Nerone*.

— " Il maestro Alberto Franchetti — scrive la *Nazione* — è tutto intento ad istrumentare la sua *Germania*, che, com'è noto, si darà nella prossima stagione alla " Scala "; il maestro Umberto Giordano è a Pallanza, ove passerà parte dell' inverno per terminare la nuova opera *Siberia*, promessa pel " Lirico " di Milano; il maestro Giuseppe Martucci lavora a due nuove composizioni sinfoniche, di cui furon già fatte gustare ad alcuni le squisite ed originali bellezze; il maestro Ruggero Leoncavallo è sul punto di porre la parola *fine* al *Rolando*, che si eseguirà per la prima volta a Berlino. "

Queste notizie confermano quelle da noi già date, al tempo della pubblicazione della tragedia boitiana di *Nerone*.

— A Venezia, per iniziativa sorta nell' ultimo congresso repubblicano veneto, sarà murata una lapide alla casa dove nacque Gustavo Modena, il riformatore della recitazione italiana, nell' anno anniversario della morte del grande artista. Nessuno del mondo dell' arte aveva ancor pensato a compiere questo semplice dovere!

— Una ripresa di *Tosca* al *Dal Verme* di Milano è stata molto fortunata. Puccini, presente alla rappresentazione, ebbe molte feste dall'affollato pubblico, insieme ai principali interpreti della sua opera. Furono bissati il brano del tenore ed il finale dell'atto primo, la romanza di *Tosca* nel secondo, ed il canto del tenore al terzo.

— La prima commedia presentata alla *Comédie*, dopo l' abolizione del Comitato di lettura, è di Octave Mirbeau, e s' intitola: *Les affaires sont les affaires*.

— A beneficio della causa per la rivendicazione dell'Istituto di San Girolamo a Roma, si rappresenterà in uno dei principali teatri un' opera lirica su soggetto dalmata: *L' assedio di Varna*, composta con canti e melodie dalmate, raccolte da Alacevich.

— *La Lucertola*, una commedia brillante in tre atti di Emilio Reggio, ha riportato un buon successo a Venezia.

— La signorina Matilde Bruschini, la giovane artista che nella scorsa stagione debuttò al teatro *San Carlo* di Napoli, è stata scritturata per la stagione di autunno al teatro *Verdi* di Carrara, ove canterà, protagonista, nella *Mignon* di Thomas.

— *Per essere amata*, una *pochade* di Carrè, che recherebbe offesa anche al gusto d'un cretino, è stata fulminata addirittura dal pubblico del *Manzoni* di Milano.

— Il giorno 14 del passato mese di ottobre, a Venezia, si uccise un giovane a nome Riccardo Zanetti, autore di una commedia che Emilio Zago gli ha rappresentato con esito vittorioso. Egli, tra le altre lettere, ne ha lasciata una per il suo protettore ed interprete, che vale la pena di far conoscere ai lettori della *Rivista*, tanto ci sembra un documento pietoso di coscienza resipiscente. Eccola:

" Carissimo ed illustrissimo cav.,

" Ricordo con affetto e riconoscenza i suoi incoraggiamenti, la sua opera efficace e disinteressata per avviarmi nella via nobilissima della gloria e dell' arte, e provo un sentimento di vergogna e di dolore per avere abbandonato quella via nella quale *studiando* e *faticando* avrei onorato me stesso, l' arte ed il mio benefattore.

" Disgraziatamente non ho voluto studiare nè faticare e naturalmente i

capolavori non potevano venir giù come le foglie secche e le mele mature. Sono io invece che vado giù come le foglie.

" Ricordo infine con profonda emozione e tenerezza che la mia povera e santa zia deve a Lei solo la gioia più grande della sua vita: quella di vedermi al suo fianco acclamato dal pubblico, e per questo infinito bene ch' ella ha fatto a mia zia ed a me io Le stendo la mano e le bacio le sue.

" Saluti ed auguri cordialissimi a Lei ed agli amici comuni.

Venezia 14 ottobre 1901.

Suo Dev.mo ed Obbl.mo
RICCARDO ZANETTI
che oggi si uccide "

— Vediamo con piacere che la *Rassegna Internazionale* di Firenze pubblica spesso dei ritratti dovuti al gusto del nostro Vincenzo La Bella, continuando così ed in altro campo, l' artistica e pregevole collezione.

— Nei teatri napoletani comincia un certo risveglio dopo il silenzio per la stagione estiva. Al *Politeama*, per esempio, la compagnia di operette Maresca vi dà un fortunato corso di rappresentazioni. Fra le novità annunziate nel cartellone, finora si è rappresentata l'operetta del Ganne: *I Saltimbanchi.* L'accoglienza è stata felicissima, avendo il lavoro musicalmente dei pregi di fattura e d' ispirazione. La compagnia Maresca poi ne ha dato un' esecuzione molto accurata.

— Ai *Fiorentini* Eduardo Scarpetta ha ritrovato il vero suo pubblico fedele ed ha incominciato le recite con la *Criatura sperduta, (Una pecorella smarrita)*, una delle sue più fortunate riduzioni. Sono annunziate parecchie commedie nuove, la prima delle quali: *Tutti in viaggio* sarà rappresentata fra giorni.

— Al *Bellini*, sempre di Napoli, si succedono delle rappresentazioni staccate con opere di repertorio, sotto la direzione del maestro Gaetano Scognamillo. Notevole una *Sonnambula*, nella quale la signorina Iniguez fu una *Amina* lodevolissima. Si sono poi date rappresentazioni di *Traviata, Favorita, Forza del destino* con discreto complesso di artisti fra i quali il tenore Percopo, il baritono Poggi, vecchie conoscenze napoletane.

— Il Centenario della nascita di Vincenzo Bellini sarà festeggiato a Catania, a quanto si annunzia, solennemente nella primavera prossima. Questo Centenario dovrebbe festeggiarsi religiosamente dall'Italia tutta!

Rodó

FLAVIO ANDÒ

Flavio Andò tiene sulle nostre scene di prosa uno dei primi posti; anzi dirò meglio, un posto singolarissimo. E invero potrebbero moltiplicarsi gli Zacconi, ripullullare i Salvini, risorgere i Modena, ed egli pur sempre non andrebbe confuso nel gregge; primeggerebbe invece ugualmente, come ha primeggiato sinora poichè in lui s' incarna un tipo, che non mai da altro attore italiano ha avuto così perfetta esecuzione.

Flavio Andò è veramente il gran signore della scena, e riflette su di essa il vero signore della vita.

Nella scompostezza della passione, nella ironia della satira, dal dramma alla commedia, egli non abbandona mai, non dimentica mai la signorilità dell' attitudine; e più ancora l' equilibrio della sua persona e della sua voce.

Non però, mi si intenda bene, sino a giungere alla correttezza francese che è sempre accademica, e concede raramente una umanità di impeti e di gesti.

Flavio Andò si lascia avvolgere, quando occorra, interamente, perdutamente dal turbine della passione; ma, per una felice disposizione nativa, vi si trova subito composto e naturale; come se quel movimento improvviso fosse l' abitudine della sua vita.

Ma è la sua calda voce che esalta, è la sua voce vibrante che trascina, è la sua voce che scoppia in subite violenze, non dissipate in vani gridi, ma raccolte in un fiotto serrato che vince e trascina l'ascoltatore. E ognuno che l'abbia sentito nella *Signora dalle Camelie* può comprendere tutto il valore di una tal lode.

Toglietelo dal vortice passionale, ponetelo sulle vie del sentimento: nessuno saprà essere come lui così teneramente insinuante, così lusingatore, così insidioso e persuasivo.

Flavio Andò, negli *Amanti* del Donnay: ecco l' amante ideale; ecco

l' uomo di mondo moderno, intenerito dall' amore dei sensi, e avvolto da un vago spiritualismo; eccoci noi, con le nostre forze e con le nostre debolezze: noi, creduli e scettici; noi, uomini di ardore e uomini di facezia: perfettamente riflessi nell' arte di Flavio Andò.

Ma riduciamo ancora intorno a lui il suo mondo: esiliamolo da ogni gentilezza amorosa e da ogni galanteria: imaginiamolo semplice discorritore di salotti, ironista di conversazioni, spirito motteggiatore: e ancora non potremmo desiderarlo più perfetto.

Ascoltandolo, noi non ci sentiamo dinanzi ad un attore, ma abbiamo la illusione di incontrarci in uno di quei gentiluomini, pur tanto rari nella vita.

⁂

Io ho di lui tre splendidi ricordi: di tre momenti trionfali, certo anche da lui indimenticati.

Diciassette anni addietro, nel maggio dell' ottantaquattro, al teatro *Carcano* di Milano.

Flavio Andò recitava allora a fianco di Eleonora Duse: e mai parve, dopo, che avvenisse sul teatro nostro una sì mirabile fusione di esecutori.

L'attore e l'attrice si compievano a vicenda: le loro scene fiammeggiavano di una concorde passione, svolgevano una concorde armonia, che non si poteva imaginar fuor della loro unione.

Quando uno solo di loro appariva, sembrava che l' altro gli vigilasse da presso invisibile, e perseguisse di dolci echi la sua voce.

I due personaggi del dramma non sembravano più maschere casuali di esecutori, ma i veri personaggi della vita che fossero d' un tratto sorti nella imaginazione degli ascoltanti.

Una delle loro esecuzioni più mirabile era la *Fedora*.

Chi fu quella sera al *Carcano*, e non ricorda con un fremito l'entusiasmo che assalse la folla gremita, al pianto di *Loris*, nel 4 atto?

Parve come se d' un colpo, con una sola persona, con una sola anima il pubblico si levasse in delirio verso il piangente, quasi avesse ritrovato in quel pianto tutta la sua angoscia, tutta la umana tristezza, tutto lo schianto improvviso in cui si lacera ogni uomo!

⁂

A Parigi, la sera in cui Eleonora Duse andò in iscena alla *Renaissance*, con *La signora dalle Camelie*.

La grande attrice aveva senza dubbio intuito che ella non poteva

attingere la perfetta esecuzione senza un perfetto attore: per compiersi intera, la sua interpretazione domandava quella di Flavio Andò, con la quale era germinata e si era confusa, producendo una sola armonia.

Il suo compagno di un tempo doveva esserle compagno anche in quella terribile sera di prova: e contro tutti gli ostacoli, insistentemente pregato dalla signora Duse, Flavio Andò accorse a Parigi.

Chi lo conosceva lassù?

Nessuno: non solo nessuno del pubblico, ma nessuno dei critici. Per questi e per quello egli andava confuso insieme con gli altri comici della compagnia.

L' astro era la Duse, ella, ella sola!

Il conte Primoli l'aveva proclamata dalla *Revue de Paris*, pubblicando le lettere ammirative di Alessandro Dumas; i giornali l'aveano annunziata ansiosamente, lodata maravigliosamente, magnificata in tutti i cieli, ancor prima di sentirla; e il pubblico era accorso quella sera, già persuaso della grande arte dell'italiana, già disposto verso Lei per tutti gli entusiasmi.

Nè certamente andò deluso!

Eleonora Duse fu quella sera grandissima; la sua voce fu divina, le sue attitudini mirabili: ella abbagliò, conquistò, dominò.

Ma accanto a Lei, dall'ombra in cui era immerso per il pubblico, apparve non meno radioso, non meno potente, al pari conquistatore, Flavio Andò.

Fu un delirio! Bisognava sentir come ho sentito io negli intermezzi passeggiando gli ambulatori, i giudizi del pubblico più disparato: e insieme, fenomeno più raro, degli stessi attori francesi che ne parevano stupiti.

Quale passione! Quanta verità! Che prorompere di spiriti! Che calor di voce! Che violenza di accenti! Che profondità d' intonazioni! Quale meraviglia di interpretazione psicologica!

Non una voce discordava nel commento: le donne poi erano fremebonde di ammirazione.

E per un italiano, il raggio della gloria non si adunava su una sola fronte, ma si partiva a illuminarne di ugual luce, due!

⁂

A Milano, la sera della prima di *Scuola del Marito*, al *Manzoni*.

E questo ultimo ricordo mi è, si perdoni una piccola vanità d'autore, fra tutti il più caro!

Nè solo per questo mi è caro: ma ancora perchè è il più significativo riguardo all'arte di Flavio Andò.

Non appena l'attore ebbe detto questi pochi periodi:

" ..... E allora si cerca quella che non si è trovata mai nella vita.... la donna che sappia essere spirituale, romantica, appassionata.... voluttuosa, a secondo del desiderio del momento.... la donna che sappia salire con noi alle più alte regioni dell' ideale, e discendere sino ai trasporti che inebbriano.... quella che tutto intuisce, tutto comprende, tutto sente.... e tutto sa.... che è con noi sempre, con l'intelletto, con l'anima, col cuore, coi nervi e coi sensi.... Si cerca la purezza della statua greca e il sensualismo della baccante romana nella stessa creta: L'amore della vergine e della Dea nella stessa persona! ".... il subito entusiastico applauso che scoppiò, è un segno sorprendente di quelle qualità che avevo rilevato in Andò già sin dal principio del mio scrivere.

Non vi sono (ogni lettore può riconoscerlo) in tale discorso, momenti tragici o comici, dai quali si possa trarre il grande effetto.

Son parole che l'attore dice naturalmente, senza che ne debba derivare una diretta commozione.

Pure, l'applauso fu intenso e immenso!

Perchè Flavio Andò seppe dare alla mia piccola prosa un così sicuro vigore di imagine, la scolpì colla voce, la lineò col gesto: fu come se improvvisamente la realtà si rivelasse al pubblico, piena, senza alcun velo di arte.

⁂

Flavio Andò lascerà tra un anno le scene: o meglio, lascerà la luce delle scene, poichè egli dall' ombra rimarrà pur sempre a maestro. Abbandonando la Tina di Lorenzo, entrerà direttore nella compagnia della Reiter.

Perchè questa improvvisa oscurazione? L' attore è ancor adorato dal pubblico, e sicuro delle sue vittorie senza implorarle alla memoria di un passato; la sua arte è ancora altissima; la sua forza indiscutibile!

Come mai d'un tratto egli s'impone un silenzio? Ragioni intricate e delicatissime, che ripetono la loro origine dalla instabilità delle nostre compagnie, dagli interessi dei capocomici, dalle lotte violente del mondo teatrale!

Meglio non indagar troppo.... perchè mi vedrei portato a dir cose assai dolorose ed acerbe.

Dunque accettiamo senz'altro il ritiro di Flavio Andò; e compiacciamoci almeno che esso non sia completo. Egli sarà pur sempre uno

straordinario direttore: e ce lo ha provato chiaramente, or non è molto la rappresentazione della *Samaritana*, da lui pensata, da lui organata, da lui vigilata nei più minuti particolari.

Il direttore non può tuttavia compensarci dell' attore; e in questo mi saran certo concordi tutti gli autori italiani. Ai quali deve doler grandemente un tal mutamento in tanta scarsezza di primi attori, in così diversa ventura di esecuzioni. Per me poi, il dolore è doppio: giacchè Flavio Andò era il recitatore ideale delle mie comedie.

Dove un *duca di Nemi*, un *principe della Volpe*, *un Giovanni Monti* come lui?... Per quella sua signorilità, per quella sua compostezza di atteggiamenti, per la sua perfetta dizione, egli solo poteva in tutto incarnare i diversi tipi delle mie comedie: uomini di mondo, satireggiatori, galanti, scettici, e a un tempo desiderosi di passioni.

Il silenzio di un simile attore è uno dei più grandi danni alla mia vita artistica!

Giannino Antona-Traversi

I MUSICISTI

(In una casa signorile della nostra città, fatta di gentilezza, di gusto e di coltura, un gruppo di egregi signori, unicamente per svago, fu officiato a tenere delle conferenze umoristiche: pochi minuti di brio, senza illanguidimenti letterarii, senza snobismi astrusi... o grotteschi, passati amabilmente tra persone buone e serene.

In mezzo a questi conferenzieri, era Enrico De Lera e il tema affidato a lui fu: Il Maestro di Musica. *L'eletto artista si mise all'opera, ma tradì il mandato: non fece ridere, non seppe provocare ilarità; interessò, commosse! La sua conferenza, sollevatasi fino a* I Musicisti, *così inadatta al ciclo delle " umoristiche " di casa Laccetti, è però riuscita un lavoro simpatico nella sua semplicità, snello nella parte narrativa, che fa proprio onore allo squisito musicista che l'ha dettato. Il genere è nuovo, e noi desideriamo farne dono ai lettori di questa* Rivista, *anche perchè possano credere, contrariamente a ciò che in generale si pensa nel mondo, che fra i musicisti d'Italia, v'è pure chi sappia scrivere, in uno con le dolci, appassionate e ardenti note musicali, dei brani leggermente sentimentali quanto soavemente tipici. Ai lettori il giudizio.*

d. m.)

..... per essere coerente col mio titolo e per essere degno di possederlo avrei dovuto cominciare per non presentarmi d' innanzi a voi sotto le spoglie d' un conferenziere, se così mi si possa chiamare.

I musicisti non hanno quasi mai parlato; pare che il destino li abbia costretti ad esprimere il loro pensiero in un altro linguaggio, cioè quello *delle note.*

Quante volte i veri artefici dell'arte hanno detto tutto, col solo aiuto d'un pentagramma!

Quante volte, signore mie, poche battute dolorose hanno bagnato i vostri occhi di lacrime, più di tutte le storie tristi e commoventi

narrate, per filo e per segno, dal più consumato, dal più efficace parlatore di questo mondo!

La dimostrazione di questa tesi potrebbe essere avvalorata da qualche domanda che io vi faccio in questo momento, e di cui vi risparmio la risposta, sicuro che la penserete.

Avete mai, ragazze bionde o brune, fissato il vostro pensiero in un affetto lontano, in un ricordo tenero, ogni qual volta vi è toccato di sentire una triste ed inspirata melodia di Schubert?

Avete mai pensato a qualche cosa d'indefinito, di malinconico, ogni qual volta è arrivato fino a voi una vecchia barcarola, mentre un battello leggiero vi trasportava, dolcemente, sul mare di Posillipo, per le consolazioni degli amanti così indimenticabile, sotto il raggio della bianca luna?

Avete saputo mai frenare la vostra gioia se, qualche volta, vi ha rallegrato il cammino la sfilata d' una fanfaretta qualsiasi, che, intonando gaiamente una tipica canzone popolare, trascina dietro una orda di entusiasti ripetenti, sottovoce, il ritornello giocondo, quasi per dire: — Ascoltate questo canto, noi ve lo indichiamo per la tradizione musicale del nostro popolo?

Avete sentito mai nel vostro spirito una ebbrezza nuova, voluttuosa, ogni qual volta, nella danza, vi ha reso più molle e dolce il passo l' incantesimo di un valzer di Strauss?

E così, di seguito, potrei rivolgervi ancora molte domande di questo genere, per dimostrarvi che, spesso, le note d' un musicista possono avere grande analogia con tanti momenti felici o tristi della vostra esistenza.

Ed a proposito di sensazioni, io ve ne citerò una che, per la sua originalità, potrà meritare il vostro interesse. Appartiene a Paolo Tosti che, come sapete, da lunghi anni dimora a Londra. Egli una notte, dopo aver passato la sera in un salotto notissimo del mondo inglese, fra le più aristocratiche *ladies* ed i più formidabili *lords*, mentre traversava la via che mena alla sua casa, udì lontano un canto a cui faceva eco un coro di lunghi e ritmati.... versacci.

Sul principio, a Tosti, parve impossibile questa esportazione del tutto napoletana in un paese così diverso nelle abitudini e nella compostezza degli abitanti. Ma, purtroppo, il coro si ripeteva più vicino e Tosti potette ben constatare che si trattava di buontemponi autentici, nati sotto il cielo del suo paese.

La notte era uggiosa, di quelle notti londinesi che piombano tristamente sull'animo. Il nestore della romanza rivolse, rapido, il suo pensiero a Napoli, al paese natìo, e poi guardò quel cielo plumbeo, lo rico-

nobbe non ricco di stelle, come quello di *Santa Lucia*, che gli avea ispirato tante canzoni immortali nella sua gioventù migliore e poi.... poi pianse!

Francesco Paolo Tosti, che per la sua eleganza, nella capitale inglese, dà dei punti magari al più accreditato *clubmann* del giorno, l'ex Principe di Galles, sono sicuro, quella notte, avrà preferito alla marsina elegantissima, anche come in sogno, la vecchia giacca dei suoi tempi tristi.

Non vi meravigliate della sua commozione. In tutti i musicisti come in tutti gli artisti, io credo che la sensibilità di ogni sentimento umano sia più accentuata che in altri uomini.

E credo che questa sensibilità faccia vivificare, potentemente, e maggiormente in loro, tutte quelle illusioni che, per tanti uomini, più pratici, vengono dileguate dalla realtà della vita, realtà alla quale il *vero* musicista poche volte piglia parte.

Sì, il vero musicista, quasi sempre, è un poeta: quasi sempre si affida a qualche cosa di vago, d'indefinito, a delle illusioni purtroppo artificiali, perchè sa bene che il giorno in cui queste illusioni cadessero dal suo animo, egli vedrebbe sciupare tutta l'aristocrazia dell'arte sua e delle sue aspirazioni future.

Ed è per questo che i musicisti, notate, vestono, lavorano, amano con delle tendenze speciali. Taluni, ad esempio, sentono il bisogno di esplicare l'arte loro nel salotto dorato della dama più in voga, più nota e quindi: *marsina, cravatta bianca, fiore all'occhiello, capelli ben pettinati*, insomma ricercati nelle più lievi *nuances* del buon gusto.

Fra i grandi: l'abate Listz era uno di questi mondanissimi. Egli frequentava le riunioni più in moda della città in cui viveva, era galante molto con le dame e non poche ammiratrici delle sue *rapsodie* hanno tentato, qualche volta, di mettere in pericolo tutta la casta tradizione della sua sottana. Certi altri musicisti, invece, non saprebbero vivere senza un'assoluta indipendenza da ogni convenienza sociale e quindi, sovente, vi capita d'incontrarli, nelle vie più frequentate, con una giacca messa su alla meglio, un cappello passato di moda da molti anni, dei capelli arruffati, disordinati, delle cravatte di pessimo gusto e mal fatte.

E certi altri, poi, sono severi, corretti, misurati nel gesto, nella parola; — si lasciano veder poco, sentire meno.

Intanto, è curioso; in queste tre tendenze spiccatissime a me pare di vedere tre generi diversi di musica.

Vedo nel musicista mondano, l' autore elegante dell' ultima romanza celebre, dell'ultimo stornello, il pianista accurato e nitido.

Vedo nel disordinato l' autore di un' opera già bella e pronta, che dovrà segnare l' ultima parola dell' arte moderna, il *wagneriano* acuto. Vedo nel severo, misurato, il sinfonista profondo, l' autore di dodici *trii*, quattro *quartetti*, due *sinfonie* ecc.

Ed immagino già che se si domandasse al primo della sua produzione, egli vi canterebbe di tutti i capelli biondi o bruni che esistono sul capo d' una donna, di tutti gli occhi belli che fanno fremere di passione un esercito di uomini, di tutte le castellane, di tutti i giullari, oppure vi suonerebbe *romanze senza parole*, *ballate*, ecc., ecc.; come col secondo, si correrebbe il rischio di passare delle ore a sentire *duetti d' amore, finali, interludii* o la rassegna completa di *Tristano ed Isotta*, il *Crepuscolo degli dei* ed il terzo non vi lascerebbe senza somministrarvi il *primo tempo* d' una *Sinfonia*, d' un *quartetto* e senza dimostrarvi, con mille ragioni, come tutta l' arte sua non sia che il trionfo d' un *tema*.... di *una fuga*. Come lavorano questi musicisti? Senza nessun programma e nella maniera più indefinita. Essi possono compiere un brano prezioso di musica in un' ora, possono non immaginarlo in un mese, un anno. Sono soggetti ad una *Musa* che deve ispirarli e la irrequieta Signora non è sempre disposta ad accontentarli, per la continuità delle richieste e la molteplicità *dei clienti*. O quanti aspiranti al divino possesso della sovrana *Dea* e, ahimè. quanti disillusi! V' è chi la invoca al potente fascino del sole primaverile; chi nella notte solitaria, diventando il martirio di un povero vicino; chi al silenzio dei campi; chi al frastuono della strada più rumorosa, più affollata di monelli, di venditori ambulanti, di pianini; chi nel piccolo studio ricco di arazzi e di stoffe antiche; chi in un ammezzato lurido e squallido, dove non appare che un letto, un pianoforte ed un tavolo da scrivere.

Chopin, per esempio, studiava volentieri in una camera quasi del tutt'oscura; la luce gli era di fastidio, come la folla lo intimidiva; suonava con piacere, quando il pubblico era limitato ai pochi amici e solo l' arrivo di Listz a Parigi potette diffondere la fama di questo poeta del Pianoforte.

Mi si racconta ancora che Mercadante lavorasse volentieri preso dalla gola: egli scriveva infiniti pezzi sacri per alcune monache che avevano l' abitudine di pagarlo con delle gustose sfogliate, e certuni, maligni, asseriscono, al proposito, che molti di questi pezzi, portanti la sua firma, egli li faceva scrivere dai suoi allievi, i quali, per tutto compenso, restavano a bocca asciutta.

Rubinstein lavorava moltissimo senza soffrire del freddo della sua Russia, e chi lo ha assistito nei suoi concerti a Napoli racconta che il raggiante sole meridionale e la delizia del sito vinsero tanto sul suo organismo leonino da fargli assottigliare ogni giorno di più le ore di studio.

Un giorno egli si vide perduto e disse ai suoi amici:

— Bisogna che io parta subito, altrimenti di questo passo finirò per dimenticare il pianoforte.

Ketten, poi, alternava, con godimento, le sue ore di lavoro, esercitandosi a far giuochi di prestigio. Quale stranezza! ed io ho saputo di molte riunioni private, dove il geniale pianista imponeva il sacrifizio di farsi ammirare, per tutta una sera, nella sparizione d'un *Re di picche*, ottenuta dalla sveltezza delle sue dita, che sarebbero state tanto diversamente ammirate, vedendole scorrere sulla tastiera d'un piano e per una sonata di Beethoven!

Ora vi sorprenderò dicendovi che Riccardo Wagner, per un certo periodo, ha lavorato in compagnia di quei così detti *posteggiatori* che cantano a Frisio, tra un piatto di *vermicelli alle vongole* ed una frittura di pesce. Egli li udì a Napoli, allorchè venne per il *Lohengrin* e senza pensarci due volte li invitò a seguirlo in Germania. I suonatori ambulanti furono ospiti di Wagner ed avevano l'obbligo di cantare nelle ore in cui il grande maestro dava tregua al suo lavoro.

Quale contrasto maraviglioso nel pensare a Riccardo Wagner, dopo aver completato una delle sue pagine immortali di partizione ed ai quattro cantori di Posillipo, che trionfanti, nell'incoscienza della loro ignoranza, intonano, con quanta voce possèggono in gola, d'innanzi al gigante:

> Carulì cu st'uocchie nire nire
> Cu sta vocca rossa tu me faie murire!.....

Considerate, dunque, come lavorano diversamente questi musicisti e come si prestano, perciò, alla tradizione di stravaganza che li accompagna.

È vero: i musicisti possono essere anche stravaganti; assorti nel loro lavoro sono capaci di tutto; mancare ad un invito a pranzo, arrivare con un'ora di ritardo agli appuntamenti, dimenticare la propria cravatta, e perfino il proprio cappello. E come non essere stravaganti, distratti, quando nel loro cervello, preso dalla febbre dell'arte, si agitano, *monti, mari, fantasmi* e, direi quasi, perfino vivono *uomini, dame cavalieri*?

Ridete? Vi sembrano dei paradossi? Eppure non è così! Il vero artista, a parer mio, quando lavora a qualche cosa perfettamente affine alle sue aspirazioni, non se ne distacca più con la fantasia!

Se sogna, immaginiamo, una barcarola, come farà a distaccare dalla sua fantasia un ampio mare? — e se sogna un tramonto, come farà a disfarsi dei monti lontani, di una chiesa, d'una campana, d'un *Angelus*, d'un parroco?

E se sogna, poi, un'opera come potrebbe, impunemente, abbandonarne i personaggi? In questo caso, niente di più facile dell'imbattersi in un uomo il quale nel momento che vi parla possiede nel suo cervello un *soprano*, un *tenore*, un *baritono*, un *basso*, un' *orchestra completa* e una *massa corale*.

E non vi pare abbastanza per uno spazio così limitato? Ma da parte ogni paradosso, io tengo a dimostrarvi sul serio fino a che punto un artista possa impossessarsi dell' opera d' arte.

Avete udito la *Carmen*?

Ebbene, ditemi se quando *Don José*, dopo avere ammazzato la sua amata eroina, dice alla folla di Siviglia: — *Sono io che l'ho ammazzata, mi potete arrestare*, voi non provate, per lui, tutto il terrore e, nel tempo istesso, tutta la pietà che provereste leggendo qualche cosa di simile nei tanti fatti di cronaca della giornata?

Sarebbe stato possibile il vostro terrore, la vostra pietà se Bizet, non avesse reso liricamente intera la verità di questa terribile posizione?, e se i personaggi della fatale *Carmen* non fossero diventati, a poco la volta, nella sua fantasia, esseri esistenti, umani?

Non vedete, accanto al pianoforte del musicista francese, prima di musicare quel duetto, due fantasmi: una *Carmen* sgozzata ed un *Don José* anelante di passione?

E come *Carmen*, quante opere complete sono venute fuori per questa felicità di assimilazione!

Quei mattacchioni di *Don Basilio* e di *Don Bartolo* inspirarono al buon sangue di Rossini, così propenso al motto di spirito ed alla vita gaudente, un' opera comica immortale e non ancora superata: il *Barbiere di Siviglia*. E quella storia avventurosa e triste di *Margherita Gauthier* non inspirò, forse, a Verdi il preludio del quarto atto della *Traviata?*

E la fantasiosa leggenda popolare tedesca che inspirò a Wagner la immaginosa ed emozionante sommossa di popolo che grida e s'entusiasma nel veder comparire il cigno di *Lohengrin*, il cigno gentile che trasporta il biondo cavaliere del *San Grall*, immolato dal destino, alla difesa di *Elsa* di Brabante?

E così in altro genere. Una notte di luna incantevole, rievocata nella memoria di Beethoven gli fece comporre il divino adagio della *Sonata quasi fantasia*.

Un temporale precipitato, improvvisamente, sulla Sand fece scrivere a Chopin la più dolorosa pagina di musica che mai si conosca: il *preludio in re bemolle* che egli suonò alla Sand, allorquando la rivide salva, per dimostrarle, con più efficacia delle parole, tutta l'angoscia provata nel saperla in pericolo.

Ed ora, non posso tacervi d'una difficoltà sconfinata che può incontrare il musicista nel suo lavoro, ed è quella di dar vita, con l'armonia dei suoni, al pensiero che è brillato nella mente del poeta e di rendere, con sentimento musicale, il sentimento reso da colui che più frequentemente dà alla fantasia del musicista la potenzialità necessaria. Il poeta ed il musicista sono due fratelli in arte, perchè coltivano due forme d'arte più vicine tra loro; eppure talvolta sono tanto distanti, perchè, talvolta, volgere in musica il pensiero del poeta è difficilissima cosa. Al poeta tutto è occasione di canto, essendo la lirica la poesia del presente, come disse felicemente Antonio Tari ed il presente è fatto di un attimo fugace, di una impressione breve. Ma può sempre il musicista, nell' ora che imprende a musicare dei versi, provare la stessa sensazione, la stessa impressione del poeta?

La poesia per musica dev' essere essenzialmente lirica, ma, non di rado il lirismo o assorbe la musica stessa, come nelle liriche dannunziane, o manca addirittura, come in molti poeti postulanti e modernissimi, o impera in tale esuberanza di bellezza in qualche lirica di Panzacchi, da far scoraggiare un povero musicista a rivestirla di note.

Sentite questa; è precisamente di Enrico Panzacchi:

La voce tua m' arriva
Di sopra la muraglia umida e nera,
La tua voce pel caldo aere giuliva
Sotto il nitido sol di primavera.

Nell' aria si diffonde
Una gentil soavità d' amore,
Sulla nera muraglia che t' asconde
Spuntan le rame d' un mandorlo in fiore.

Mai non t' ho visto in volto,
Non so s' abbi nel cor gioia o tristezza,
Ma nelle note tue mentre t' ascolto
Mi sembra di sentir la tua bellezza.

Quel mandorlo io vorrei
Essere un' ora per virtù d' incanti,
E sulla testa tutt' i fiori miei
Ti lascerei cader mentre tu canti.

Immaginate voi come possa un musicista efficacemente rendere la rosea pioggia di petali cadenti sulla testa d'una Ignota che canta e che vi attrae col fascino della sua voce?

È dunque una vera angoscia trovarsi d'innanzi una lirica che è una musica per sè stessa ed io, non posso celarvelo, la seduzione di questi versi più volte mi ha tentato e forse... li ho musicati e forse malissimo.....

Una poesia così riboccante di tenerezza mi offre un felicissimo punto di contatto per passare agli amori dei musicisti.

Questi amori, signore mie, a voi giungeranno un po' diffidenti, dato il modo col quale sono giudicati dalle donne in ispecie.

Pare una fatalità: ma ogni volta che una fanciulla è presa da un affetto, da una simpatia per un musicista, trova sempre un parente, un'amica che raccoglie le sue confessioni con la più grande sfiducia, con lo scetticismo più inverosimile.

Qualcuno le dirà che è matta, perchè gli artisti non possono essere mai buoni mariti. Qualche altra la preparerà al possibile tradimento, perchè gli artisti sono volubili. Qualche altra, infine, e forse la più sincera, le dirà che sposando un musicista si corre il rischio di menare una vita di sacrifizii e quindi occorre rinunziare a molte cose che possono costituire la vanità di qualunque donna.

Comprendo che molte volte anche una ragazza, nata per essere l'eccellente compagna di un'artista, è finita per diventare la pessima signora di un banchiere, l' infelice moglie di un qualunque impiegato di Dogana.

Ma seguiamo la leggenda.

Niente moglie ai musicisti allora; e, possibilmente, un largo convento, dove costoro saranno condannati ad espiare l'amara pena della calunnia che li accompagna.

In questo pubblico, però, io vedo, molte donne e siccome esse sono curiose, a me pare adesso di essere investito da un coro di fanciulle che mi domandano maliziosamente: — ma, dice il vero la leggenda?

Ecco la risposta, pericolosissima per me.

In certi casi io credo di *si*, ma in certi altri, garentisco di *no*; anzi mi ribello anche in omaggio alla storia dell'arte.

La verità sta in ciò che vado a dirvi.

Per tutti gli uomini non chiamati ad essere degli artisti, la donna rappresenta l'arte e, quindi, essi passano la loro vita tra il più gravoso lavoro, rassegnati e felici di poter deporre la sera nel cuore di una bella ragazza, tutte le proprie pene, le proprie gioie, le migliori aspirazioni di felicità avvenire.

Per un musicista che vive d'arte, la quale in sè stessa è così ricca di bellezza, di sentimento, d'idealità e di orgoglio, un amore, può rappresentare un mezzo, ma non il fine della sua vita e quindi se questo mezzo è deficiente, egli, per un bisogno instintivo della sua natura, ne cercherà un altro più completo. Ecco come certe volte il tradimento d'una donna amata per gli uomini comuni, può procurare perfino il suicidio e per gli artisti solamente l' affanno della ricerca. Ed è logico, perchè i primi perdono l'arte della loro vita, i secondi un mezzo. Ora: i primi non sentono il bisogno di sostentare un corpo inutile e si ammazzano; i secondi si salvano con la sostituzione immediata, o meglio con una potente opera d' arte. Badate che io parlo degli amori in genere.

Potrebbe aver torto la leggenda, e molto torto, in certi altri casi in cui il solo amore d' un musicista basta a formare la tela dei romanzi più teneri e più passionali.

Questi amori nascono quando un artista s'incontra in una donna completa, superiore, che lo intende e lo ammalia. Oh, allora, credete a me, i musicisti amano con tutta la forza del loro cuore, con tutta l'altezza del loro pensiero! Allora questa donna non è più un mezzo, ma è la vita dell'arte loro, e può moltissimo sull'avvenire di un ingegno. Può distruggerlo se è una donna fatale, può assegnargli un posto nella storia dell' arte se è una donna benefica. Devo dirvi, ancora, quale fatalità fu per la preziosa esistenza di Federico Chopin la terribile Sand? Quale doloroso legame fu per il cuore di Pergolesi l'affetto di una principessa Spinelli?

Ma no, io preferisco invece dirvi che Giorgio Bizet scrisse *Carmen* sotto l' incoraggiamento e l' ammirazione di una grande cantante del teatro lirico francese che lo amava profondamente, che Vincenzo Bellini ebbe infinito il genio nel momento in cui fu amato da una dama altissima che lo seguiva dovunque, che Carlo Gounod sentì il bisogno, negli ultimi istanti della vita, di sposare colei che per venti anni, amandolo ed ammirandolo, non si era mai distaccato dal suo fianco.

E non mi dilungo, per non eccedere in citazioni che in un pubblico di raffinati non potrebbero che essere già note.

Dunque, diciamolo forte: i musicisti sanno amare ed io vi soggiungerò che sanno anche morire da eroi sul campo dell' arte.

Bizet, Bellini, Chopin, sono morti poco dopo i 30 anni, lasciando all' arte *Carmen*, il quarto atto dei *Puritani*, una miniera per tutt' i poeti del pianoforte. E se ciò non basta, Beethoven muore in una misera stanza, povero ed incompreso, Wagner all' alba della sua resurrezione, Verdi glorificando l'Italia, Pergolesi mentre scrive le ultime battute del suo divino *Stabat* e muoiono taluni dopo aver trascorse delle esistenze intime così indefinite e qualche volta così maltrattate dal destino, poichè molti i quali meritavano d' esser ricchi, furono poveri, altri che meritavano il plauso, la folla banale li fischiò, altri che scrissero delle opere di vera importanza, furono sempre noti per quelle minori. E siate sicuri che il tempo nulla ha mutato; quello che allora accadeva fra i grandi, oggi accade fra i piccoli. Se fra i piccoli vi è della stima, dell'affetto, fra i grandi pure: Listz e Wagner furono il più nobile esempio di fratellanza; se fra i piccoli impera la maldicenza, fra i grandi anche, perchè Rossini diceva male di Wagner, Berlioz scriveva vituperie di Bellini; se fra i piccoli si tiene ad un cappello o ad una giacca, fra i grandi, Verdi non ha smesso mai il gran cappello a cencio e Wagner non ha mai saputo rinunziare al suo berretto alla Rubens, nè Listz ai suoi capelli lunghi.

Oggi vi tocca di leggere, come allora, che il maestro Sullivan muore a Londra, lasciando un patrimonio di un milione e mezzo, mentre qualche musicista, che non solo l'equivale ma lo supera, ha bisogno di chi gli procuri l' ultima dimora.

Oggi, come allora, un alto intelletto dovrà prestarsi al gioco di un tenore nevrotico o d' una prima donna isterica; oggi, come allora, si è noti alla folla per quello a cui meno si tiene.

Ed avete in vostra presenza il caso più autentico nella mia persona.

Ho sulla mia coscienza una romanza celebre e per quanto io faccia, perchè mi si conosca in tutto il resto della mia produzione più degna, trovo sempre qualcuno che, vedendomi per la prima volta, mi spiffera sul volto, senza esitare un momento, queste rituali parole:

— *Scusi, lei è l' autore di " Triste Aprile "* ?

Ed eccovi i miei musicisti, presi a volo fra i grandi ed i piccoli, fra gli atleti ed i pigmei; eccovi questa falange di apostoli, sparsi qua e là per il mondo, come degli erranti di pensieri, di lotte, di amori. Non della loro produzione vi ho parlato, perchè sarà preferibile, per voi, di ascoltarla al teatro od a pianoforte, più che in una mia critica inutile e superflua. Io vi ho parlato, alla buona, di quello che pro-

ietta sulla loro vita una luce gaia e triste, ma sempre attraente. Certi particolari, certe sfumature, sono fatte per destare interesse alla stessa guisa che in una donna: ed io, signore, di sfumature ho fatto cenno: ho preferito quei musicisti avvinti nel nimbo d' oro della gloria e sulla tomba dei quali, forse, nessuna mano gentile avrà deposto un fiore. Dei vivi, spero, parlerete voi, attraverso le loro opere future.

Ne parlerete voi, anche se penserete che a questa classe di artisti dovete i più alti godimenti dello spirito.

Il sorriso di una donna può far rivivere speranze disperse o ardimenti sopiti e voi, donne, siate largo di questi sorrisi ai musicisti tutti, sieno grandi o piccoli, atleti o pigmei.

Forse, talvolta, vi parranno troppo rospi o alteri o brutali: ma il vostro sorriso non andrà perduto. In ognuno di essi v' è un cervello che s' agita ed un cuore che palpita: qualcuno di essi potrà essere un principe dell' arte che lo raccoglierà domani, come un augurio all' alba della sua vittoria.

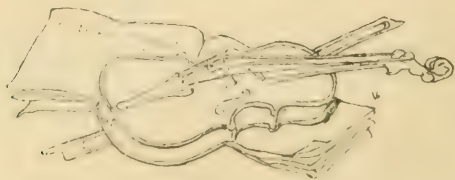
E lo raccoglierà, perchè sapete bene che nella storia degli uomini uno solo vi fu indifferente e voi lo conoscete: forse, l' odiate: è Schopenhauer.

Ed ho finito. Soltanto non posso dimenticare che prima di scendere da questa bigoncia improvvisata, dove mi avete trascinato, devo implorare il vostro perdono.

Voi mi avete dato un tema ed io ne ho preferito un altro; voi mi avete limitato il compito, io mi sono avventurato in un campo vastissimo d' intelletto e di passione; voi mi volevate salvare, io forse, inconscientemente, questa sera sono l' autore d' un delitto.

Sono colpevole, ve lo confesso; ma vi giuro che i musicisti come tema di una conferenza mi hanno avvinto pari a quelle donne superiori e complete di cui vi ho fatto cenno poc' anzi.

Ora ditemi: è stato per me, questo tema, una donna fatale o una donna benefica?

Enrico De Leva

UNA TEMPESTA

(FRAMMENTO DELL'ATTO 3.°)

LA FATTORIA

**Maddalena — Il compagno — Pietro — Un mediatore
Un vecchio massaro — Un giovine bifolco.**

Maddalena — . . . . Ecco il babbo che torna a casa per il desinare.

Una voce grossa — (*esternamente, dal fondo*) Credete a me, compar Pietro: oggi avete concluso due negozî d' oro.

La voce di Pietro — Quattro bestie così belle vendute a quel prezzo!

La voce grossa — (*più vicina*) Non valevano di più, credete a me; e compar Angelo deve mordersi già le dita, con le quali vi ha snocciolato in mano i trentacinque marenghi.

Pietro — (*sotto il portico al mediatore*) Ma che mi è rimasto in saccoccia per i miei bisogni?

Il mediatore — Quindici marenghi netti, accidenti al boja!

Pietro — Non bastano neanche per pagare l' esattore!

Il mediatore — E avete sempre quattro buone mucche nelle stalle.

Pietro — Queste non sono mie.

Il mediatore — Come: non sono vostre? La durata del soccio è d'un anno: e in un anno potete far fortuna; e la farete, credete a me, perchè i galantuomini, un giorno o l'altro, Dio li rimunera al cento per uno (*ride e lo abbraccia con espansione*).

Pietro — (*turbato, accennando al mediatore la sua casa*) Entrate, Sardella. (*gli altri due lo seguono*) E anche voi, compari, ve ne prego.

Il giovane bifolco — Grazie, io torno a casa e vi saluto.

Pietro — Ma chè, Toniotto! Anche tu devi mangiare un boccone con nojaltri.

(*s'inoltra. A Maddalena che nel frattempo s' è affrettata ad aggiungere scodelle, piatti e cucchiai su la tavola, dove ha deposto anche un gran vaso colmo di latte e la tafferia e un piatto di ricotta e di salsiccia*).

Maddalena! Guarda dunque la bella compagnia che abbiamo oggi a desinare.

MADDALENA — (*correndo festosa incontro agli ospiti*) Buon giorno, padron Sardella! Buon giorno massar Nanni! Come state laggiù al Vomero?

IL VECCHIO MASSARO — (*passandosi la manica sotto il naso*) Tiriamo innanzi con Dio. E comar Clelia?

MADDALENA — Sempre lo stesso! Se le gambe la sostenessero. (*formano gruppo in fondo, discorrendo*).

PIETRO — (*scorgendo il compagno al focolare*) Ma chi vedo?... Il signor dottore che mesta la polenta!...
(*corre verso di lui, poi si volge irritato, a Maddalena*)
Maddalena, come mai?... Maddalena!...
(*Maddalena, intenta a ciarlare con gli altri contadini, non lo sente*)
Benedetta figliuola senza giudizio!
(*si avvicina al compagno, che continua il suo lavoro impassibile*)
Signor dottore, mille scuse... Io sono mortificato... Lasci dunque fare a me...
(*fa l'atto di togliergli il mestone dalle mani*)

IL COMPAGNO — (*ergendosi d' improvviso*) Statemi alla larga, compar Pietro, o vi rompo il mestone su le spalle!

PIETRO — (*indietreggiando e sorridendo*) Ma codesto è un lavoro per noi, povera gente...

IL COMPAGNO — Ah, volete avere anche voi i vostri privilegi?... Niente affatto!
(*si rimette al lavoro*)

PIETRO — (*stringendosi nelle spalle*) Se desidera proprio così... (*va verso il gruppo dei contadini*)

IL VECCHIO MASSAJO — (*nel crocchio, sentenziando*) Eh, senza sole e senza piove, la terra non si muove!

PIETRO — (*ai contadini*) Compari, vogliamo alfine sederci?... Della buona strada, se n' è fatta tutti insieme questa mattina e abbiamo diritto di averne le gambe rotte.

IL MEDIATORE — (*venendo innanzi*) Accidenti al boja, avete ragione! Un po' la strada, un po' le ciarle, un po' il vino io son morto di fatica!
(*osservando curiosamente il compagno, dice sottovoce a Pietro*)
Oh! Oh! Compare, che lusso! Avete preso al vostro servizio un cuciniere cittadino?!

PIETRO — (*sotto voce*) È un forastiero, venuto dall'America col signor Adolfo: una testa un po' balzana, ma un cuor d'oro...

IL VECCHIO MASSAJO — (*che ha seguito il mediatore, a bassa voce con mistero*)... e un amico della povera gente, quello là!

IL MEDIATORE — (*pianissimo*) Come?... Che dite, massar Nanni?

IL VECCHIO MASSAJO — (*con convinzione, fanaticamente*) Dico che ce ne vorrebbero molti come lui! In poco tempo, da quando è giunto in paese, egli ci ha cambiato le idee nel cervello, ci ha istruiti, ci ha aperto gli occhi alla verità!

IL GIOVINE BIFOLCO — (*che ha ascoltato il discorso, approvando*) Ed è un dottore, con tanto di patente!

IL VECCHIO MASSAJO — (*incalzando, ma sempre sottovoce*) E conosce la legge meglio di un avvocato!

IL COMPAGNO — (*volgendosi burbero e severo*) Galantuomini, volete finirla di ronzare alle mie spalle? Mi sembrate tanti mosconi: e i mosconi dànno fastidio!

(*I contadini, come impauriti, ammutoliscono. Maddalena, nel frattempo, ha risciacquato alcuni bicchieri all'acquajo e li ha posti su la mensa: indi è uscita da sinistra e rientrata con un grosso boccale di vino in braccio*).

IL MEDIATORE — (*vedendola entrare, ilare e contenta*) Oh, brava ragazza! Il buon vino fa buon sangue e tiene allegra la compagnia. Avanti il vino!

(*volgendosi a Pietro*)

È di quel vecchio, non è vero?

(*siede con un sospiro di sodisfazione*).

PIETRO — (*sedendo con tristezza*) È di tre anni e non ne abbiamo neppur di più giovine. Or son due anni abbiam dovuto strappar le viti perchè la malattia le aveva incòlte!...

IL VECCHIO MASSAJO — Il vino dalle nostre parti, si fa ogni dì più prezioso! I poveri bifolchi non ne saggian goccia per mesi e mesi; ed è pure una dura privazione, sopra tutto nell' inverno!

(*siede presso il mediatore*) (*Anche il giovane bifolco siede vicino a lui. Volgendosi a Pietro*).

Ai nostri bei tempi, quarant' anni fa, si stava meglio, non è vero compar Pietro?

PIETRO — (*con un sorriso vago, guardando nel vuoto*) Quarant'anni fa! Mi sembra un sogno, quando ci ripenso! Allora si viveva in pace su queste terre! I raccolti eran copiosi, non c' eran debiti, non c' eran tanti balzelli e i nostri maggiori avevan ciascuno la loro casetta, dove comandavano da padroni, e al sole il loro piccolo podere sul quale lavoravano per sè stessi e non per gli altri.

IL GIOVINE BIFOLCO — (*con lo stesso sorriso arido e lo stesso sguardo smarrito*) Appunto. Vojaltri, vecchi, dovete ricordarvene: questa bella masseria della Motta apparteneva a mio nonno, buon'anima.

IL VECCHIO MASSAJO — E la cascina Bianca era mia! E vostro padre, compar Pietro, — io l'ho ancora presente come fosse morto jeri — possedeva, solco a solco del mio, il bel campo dei Moroni, dove io l'udivo cantare dalla mattina all'imbrunire come un uomo che non ha pensieri.

PIETRO — (*scuotendo il capo*) Povero vecchio! Egli ha speso in quei quattro palmi di terra il suo tempo migliore, il sudore della sua fronte, il resto del peculio riserbato per i malanni e per la vecchiaja; e se li ha visti un giorno sfuggire aridi e brulli e passare nelle mani del padrone, al quale essi hanno dato ancora l'allegrezza dei raccolti abbondanti!

IL VECCHIO MASSAJO — (*con un gesto d'ira*) E questa è la storia di tutti nojaltri, destinaccio cane!

PIETRO — (*con profondo sconforto*) È la terra che ci ha rovinati e ci vuol morti!

IL VECCHIO MASSAJO — Ma che c'entra la terra?

PIETRO — Sì, massar Nanni. Essa è diventata aristocratica come una contessa, e non si concede più se non ai ricchi, e fa la pudibonda con noi, povera gente senza quattrini.

IL VECCHIO MASSAJO — (*protestando, rucidamente*) Chè! La terra è sempre quella: la terra è buona, ma essa è femmina, e non sa difendersi. E... costoro se la son presa così, come talvolta si prendono le nostre ragazze; e qui, il fratello di Mariuccia ne sa qualche cosa! (*batte con la mano su le spalle del giovine bifolco.*)

IL GIOVINE BIFOLCO — (*stringendo i pugni e minacciando in alto*) Ma il dì del giudizio viene per tutti!

PIETRO — Se non è la terra, sarà il cielo che l'ha con noi!

IL VECCHIO MASSAJO — Un po' tutti: il cielo, la terra, i ricchi, il governo tutti l'hanno giurata al povero paesano!

IL COMPAGNO — (*che, sempre volgendo e rivolgendo la polenta, ha ascoltato con un sorriso di compiacenza su le labbra, si leva ritto in piedi*) Pronti, compari! La polenta è cotta.

. . . .

Olcio, luglio 1901

E. A. Butti

DI CHI LA COLPA?

In un recente *numero* della *Gazzetta del popolo* domenicale, di Torino, il signor R. Scoffiero ha pubblicato un suo articolo che a me pare giunga un poco in ritardo e non sia giusto completamente.

Lo scritto ha lo stesso titolo che io ripeto in testa a queste mie osservazioni; e dice sostanzialmente: *primo*: che le *pochades* sono roba da disprezzare: *secondo*: che, se esse viaggiano molto sui nostri teatri, la colpa è del pubblico non degli artisti.

Sottoscrivo a due mani una delle affermazioni; ma, quanto all' altra, noto che non era forse questo il momento d' enunciarla, quando la *pochade* in genere busca botte da orbi su tutta la linea.

Passa per le platee italiane come un vento di rivolta contro le insulsaggini e le porcheriole delle farsaccie in più atti: la gente seppellisce questo genere di roba col silenzio o con l' astensione o coi fischi: non mi par giusto che proprio in quest' ora buona e confortante si abbia da dare addosso alla gente che fa opera di giustizia. E le si dovrebbe dare addosso, se mai, per spezzare una lancia, dieci lancie, una selva di lancie in pro' degli artisti, dei capicomici? Che razza d' iniquità distributiva sarebbe cotesta?

Se si dicesse che l' andazzo cattivo trova le sue cause un po' da pertutto — nelle piccinerie dell' ambiente, nella indifferenza dei governanti, nelle tendenze degli autori, nei gusti del pubblico, nelle ostilità dei capicomici - sarebbe meno male: e ci resterebbe, al più, da discutere sulla maggiore o minor somma di responsabilità spettanti all'uno piuttosto che all' altro. Ma, udendo dare tutta tutta la colpa, senza restrizioni e senza distinzioni, al povero pubblico, non posso difendermi dal ricordo di quelle famose strofette satireggianti d' altri tempi e d' altre cose....

Je suis tombé par terre:
c' est la faûte à Voltaire...

Carnefice il pubblico: vittime i capicomici, dunque: eppure il pubblico si va ribellando, mentre gli altri seguiterebbero volentieri nel solito sistema: eppure il pubblico va dimostrando che, se gli si danno delle commedie buone, non diserta i teatri e si compiace anche di far trionfare l'arte paesana, quell'arte paesana dalla quale istintivamente rifuggono, nella massima parte, gli artisti nostri.

Il caso citato dal signor Scoffiero è certamente esatto, e non è certamente isolato. Egli dice che, in un teatro di provincia, dodici spettatori assistevano alla recita della *Realtà* di Rovetta, e, la sera successiva, una platea gremita andava in visibilio alla recita del *Paradiso.* Ebbene? Qualche cosa bisogna pur concedere alla provincia, non è vero? Essa dà l'immagine del collegiale cui vien concessa la libertà: i primi piaceri cui egli corre ad attingere sono, senza dubbio, i più inebbrianti, quelli dei quali si è più fortemente pasciuta la sua fantasia: più tardi, quando avrà fatto dei confronti, quando il suo gusto si sarà raffinato, comprenderà che c'è qualcosa di meglio, e farà le smorfie ripensando alle scappate dei primi giorni. La provincia ode le piccanti descrizioni, i saporiti resoconti; si monta la testa, e corre a vedere: è la novità che la seduce, è il desiderio di poter dire che ha ascoltato e guardato quello che guardano e ascoltano a Parigi, nei teatri alla moda, i gaudenti, gli spregiudicati, i *viveurs*, gli uomini del bel mondo, i *non provinciali.* Ma la provincia non dà l'intonazione, non detta la legge nell'ambiente artistico; non da essa parte il verbo che consacra le glorie dell'arte; non è suo il compito di dare un indirizzo anzichè un altro al teatro della nazione.

E quand'anche? Io voglio sapere perchè s'avrebbe da condannare chi, messo al bivio fra la rappresentazione di qualche vecchio e stravecchio dramma e quella d'una commediaccia nuova, sceglie la novità, qualunque ne sia il valore!

La colpa sta nella presentazione delle pessime novità! Perchè le si comprano? perchè le si strombazzano? perchè le si impongono? perchè s'inganna la gente, gabellando per capilavori le più stupide porcherie?

Il pubblico paga per divertirsi o per commuoversi: corre dove gli pare che di commozione o di divertimento debba trovarsi una dose più intensa. Vede, per questa o quella *pochade*, i grossi manifesti multicolori, le fotografie dei protagonisti, le dipinture delle scene; legge che il lavoro è stato replicato cento sere qua, duecento sere là; legge che il vestiario viene da Parigi o da Berlino, che gli scenarî furono apposta eseguiti, che tutto è nuovo, smagliante, elettrizzante: si muove e va al teatro.

Vede, un' altra volta, un piccolo avviso quasi vergognosetto, che annuncia la *première* d' una nuova produzione italiana: nè soffietti, nè fotografie, nè scenarî appositi, nè luci elettriche; ha l' idea che si tratti d' una cosuccia meschina, e non si muove. O, se si muove, non si commuove, perchè, in luogo del brio, della vivacità, dell' affiatamento, della *verve* largiti a piene mani per la recita della *pochade*, trova una recitazione fiacca, svogliata, slegata, senza colorito, senza convinzione; non riesce a comprendere, a persuadersi, a interessarsi: si annoia e sbadiglia, e maledice il teatro italiano.

D' altra parte, è forse logico che un padre, per esempio, si dolga dei cattivi gusti e delle cattive maniere d' un suo figliuolo al quale non abbia mai dato agio di frequentare che compagnie di disordinati, di volgari, di discoli? Se anche il pubblico s' è esageratamente guastato, più che non lasciasse immaginare la corrotta tendenza dei tempi, non ne ha colpa chi lo abituò malamente? Come è stato abituato il pubblico italiano, in fatto di teatro drammatico? Al disprezzo, alla indifferenza per tutto ciò che è produzione nostrana. Gli artisti di tutti i paesi si gloriano di fare all' estero delle *tournées* per rivelare agli stranieri i propri poeti; i nostri non solo recitano fuori di casa la roba degli altri, ma non si servono, quasi, che di quella, in casa loro, in casa nostra.

In tutti i paesi il teatro drammatico è alimentato esclusivamente, salvo qualche eccezione, dalla produzione nazionale; in Italia l'eccezione è costituita dai pochi tentativi italiani. Dapertutto, l' importazione artistica è limitata; da noi è pazzescamente generosa. Asserviti sempre, con gioia, ai teatri degli altri paesi, noi non sappiamo liberarci dalla voluttà d' un simile giogo; facciamo la corte a tutti, paghiamo tutto, accettiamo tutto, pur di sottrarci all' onta di incoraggiare e vivificare il teatro paesano.

Il Governo non fa quel che dovrebbe?

Il pubblico non è senza peccato?

I critici hanno dei torti? Gli autori ne hanno anche di più? Sia pure; ci credo: lo ammetto... Ma la grande, l' immensa sventura sta tutta in cotesta tradizione di asservimento alla produzione straniera, alla quale ci hanno avvezzato, prima di tutti, più di tutti, ad onta di tutto, gli artisti nostri.

Qualche eccezione c' è, naturalmente; ma non fa che dar risalto alla regola; e se la regola fosse stata, fosse, diversa, ci saremmo potuti, ci potremmo, salvare.

Dicono: " come dar vita a un teatro con elementi d' arte prevalentemente italiani? dove sono le commedie italiane? „.

Ed anche questa è una delle solite affermazioni tirate giù sui *clichés* della generale prevenzione dispregiativa. Io non voglio, in questo articoletto che mi par già abbastanza lungo, iniziare una discussione a parte per combattere le affermazioni nihiliste dei sistematici avversatori dell' arte nostra: chi ha fior di senno può, da sè, esaminare se davvero nella produzione passata e presente dell' Italia ci sia abbastanza per darle almeno tanto di spazio quanto se ne dà alle cose d' oltremonte.

Parti uguali: sarebbe, per adesso, tanto di guadagnato; e il di più, la preponderanza della roba nostra sulla roba d' altri, potrebbe venire in seguito: verrebbe certamente dal progressivo miglioramento delle cose, che migliorare non possono nella indifferenza, nel buio, nel freddo d' un ambiente irto di difficoltà.

Come volete che il teatro drammatico fiorisca e fruttifichi largamente, se tutto e tutti sembrano cospirare per toglierli l' aria e la luce, per attutirne la vitalità, per soffocarlo, per deprimerlo, per sopprimerlo?

Bisogna mutare l' andazzo; e sarà opera buona di patriottismo artistico. Bisogna volere, concordemente, che questa importantissima funzione intellettuale del paese divenga degna di attenzione e di lode, non sembri una ridicola superfetazione, quasi un dilettantismo compassionevole, monco, stentato, senza scopo.

Un po' più di sentimento d' arte e di sentimento d' italianità in tutti: negli spettatori, negli scrittori, nei critici, e — sopratutto — negli artisti! I quali, se vogliono, possono in cento modi, ogni giorno, portare la loro pietruzza alla fabbrica, portare il loro contributo alla costruzione dell' edificio del teatro nazionale.

Il Governo, che certamente non mostra di perdere i sonni al pensiero dell' arte drammatica; il Governo, che senza dubbio fa pochissimo o quasi nulla per l' arte drammatica italiana, è quasi quasi giustificato — nella sua freddezza — dalla freddezza degli altri. Siamo giusti: i crocifissori dell' arte sono tanti e così ostinati che può parer buttato via — e forse sarebbe — qualunque isolato aiuto o incoraggiamento, sia pure governativo.

Ma se invece i crocifissori diminuissero; se da tutte le parti venisse una parola buona, un buon aiuto, un buon tentativo; se le forze di tutti convergessero al nobile scopo, se si affermasse a voce alta, — e, più che affermarlo con la voce, si provasse con l' opera — che tutti desiderano la vita, la vita vera, fiorente, rigogliosa, del nostro teatro,

anche il Governo sentirebbe il dovere d' intervenire. Consigliato dalle parole autorevoli, eccitato dagli esempi, sostenuto dalla certezza di seminare in terreno fecondo, anche il Governo farebbe qualche cosa di più, di meglio, di veramente utile.

Ma se tutti tacciono, se tutti maledicono, se tutti rinunziano alla idea di sanare la piaga e la dichiarano inguaribile; se nessuno si ribella, se nessuno protesta, se nessuno lavora,... se nessuno si oppone alla corrente della debolezza, della supina acquiescenza, della vacua rassegnazione, le cose — s' intende benissimo — seguiteranno ad andar male, cominceranno ad andar peggio. E forse allora diventerà anche inutile domandarsi: " di chi la colpa? ", perchè la colpa sarà proprio di tutti.

Ettore Strinati

Inchieste su l'arte del teatro

In questi tempi in cui l'arte drammatica sembra quasi soffermarsi un po' stanca del grande sforzo durato in decine d'anni di battaglia e di conquista, un' importante rivista di Parigi ha avuto una simpatica idea. Uno dei suoi redattori ha aperto tra i principali autori drammatici francesi un' inchiesta sul *métier dramatique*. Non è a confondersi questo *métier* con l' arte, nè vi è motivo di scandalizzarsi se parlando d' arte si tira in ballo il mestiere. Anche questo mestiere è un'arte. Nè vi può essere quella senza questo. In una costruzione architettonica l' arte non risiede solamente nella linea, ma nella disposizione dei mattoni, nella simmetria degli ambienti, nella solidità dell' armatura. E così è per il teatro. Una commedia risponde perfettamente ad una costruzione architettonica. E vi è una formula, di cui è autore un celebre architetto francese, il Trélat, formula che riassume e sintetizza molto elegantemente ciò che ho detto e ch' è nell' idea di qualunque autore drammatico. La formula dice così: “ La teoria è impotente a creare un' opera d' arte, ma permette tuttavia all' artista di equilibrare le sue concezioni. „

Ed è appunto questa teoria che dalla rivista parigina è stata richiesta ai maggiori autori drammatici. Uno dei due più forti scrittori teatrali di cui s' onori adesso la Francia, parlo di Georges de Porto-Riche, ha dichiarato di trovarsi molto imbarazzato al momento di esporre le sue idee in materia drammatica. Egli sa solamente che scrivendo si è sempre prefisso un unico scopo: tentare la creazione di una cosa perfetta. E, per avvicinarsi a questa mèta, egli ha sempre accuratamente scelto, prima di mettersi al lavoro, tutto quanto il suo cervello racchiudeva di più artistico, di più personale e, nel tempo stesso, di più esperimentato, poichè non vi può essere una buona commedia se non è fatta con abilità. Quanto alle altre considerazioni d' ordine sociale, umanitario, patriottico, ecc., sembrano al Porto-Riche mediocri

ed inutili quando si tratti di un lavoro che ha, anzi tutto, il còmpito di essere un' opera d' arte.

Non così empirico è François de Curel, l'altro autore drammatico francese degno di dividere il primato con l' autore di *Amoureuse*. Egli si è sforzato a svolgere gli elementi del mestiere drammatico o, per usar le sue parole, *les conditions de théâtre*. Esse si riducono a tre, per l' autore austero del *Repas du lion :* 1°, necessità dell'unità del soggetto ; 2°, necessità dell'evoluzione costante di questo soggetto; 3°, obbligo per l' autore drammatico d' indirizzarsi alle passioni dello spettatore e non unicamente alla sua intelligenza pura.

" *Le savons nous comment nous travaillons et n' est ce pas plutôt par instinct que d'après certaines théories preconçues?* „ domanda Edmond Rostand, un trionfatore di ieri. Tuttavia egli riconosce che i tentativi fatti sul teatro da una quindicina d' anni in qua, han dato al mestiere attuale più libertà e maggiore snellezza. Secondo Rostand, noi siamo finalmente emancipati dalle formule belle e fatte che per un così lungo tempo i critici e gli autori si sono scaraventate sul viso. Noi siamo, egli dice, liberati dalla superstizione delle commedie ben fatte, dallo spettro della " scena „, della *scène à faire*. E quelli stupidi *clichés*: " questo è teatro, questo non è teatro „, che cosa significavano, se non che questo era o non era *d' un certo teatro*? In fondo che cos 'è l' arte del teatro se non l' arte d' interessare ? Si tratta d' interessare in qualsiasi guisa purchè vi si riesca. E per questo vi è un dono speciale , una qualità precipua senza la quale non vi può essere autore drammatico : il senso della teatralità. Ma non vi son regole e non vi son leggi. Coloro che hanno il dono del teatro interesseranno con nulla, anche con un semplice dialogo. Si può imaginare, per esempio, una produzione teatrale in cui non fossero nè aneddoto, nè studio di caratteri , e nulla di tutto quello che si è finora richiesto al teatro. Potrebbe darsi che questa commedia suscitasse un interesse formidabile. Sarebbe un *tour de force*, ma vi sarà un giorno chi saprà realizzarlo. E sarà quello il colpo di maglio per i codini partigiani delle commedie *ben fatte*. Le commedie ben fatte! E che cosa significa ? *Il Misantropo* è forse una commedia ben fatta ? E *Tartuffo?* E tante altre che sono tuttavia dei capolavori ?

Questi pregiudizii nefasti spariscono, secondo il Rostand, con vertiginosa rapidità. Egli dice, per dimostrarlo: " *Il n' y a pas de piece dans " l' Aiglon „; le public ne s' en est même pas aperçu* „. È dunque rotta la forma della commedia ben fatta, la commedia la cui armatura è costituita da un fatto che si svolge secondo un dato numero di leggi ineluttabili. Talchè la formula del teatro attuale è precisa-

mente quella di averne il meno possibile. Queste conclusioni dell'autore di *Cyrano* son tutt' altro che sbagliate. V' è tuttavia da osservare ch' esse son troppo recise e troppo anarchiche. Guai se esse fossero prese alla lettera. Avremmo delle commedie inorganiche, dei drammi molluschi, del teatro amorfo, in una parola. E già abbiamo veduto come le commedie fatte con nulla abbiano presto perduto terreno e come autori quali Maurizio Donnay vadano stemperando le qualità teatrali del loro ingegno di prim' ordine per la velleità di fare delle commedie che s' avvicinano a quel tipo di commedia anarchica che il Rostand preconizza. E questo perchè il Donnay, troppo poeta, quasi solo fra la grande maggioranza degli autori drammatici i quali riconoscono tutti la necessità di una tecnica teatrale, sostiene che l' autore drammatico deve respingere il vincolo di qualunque legge per ubbidire solamente ed esclusivamente ai capricci della sua fantasia. Nè diversamente pensa Alfred Capus, il quale è scettico in ciò che concerne l' armatura, la composizione di una commedia e si dimostra convinto, come il Rostand, che il pubblico a teatro applaudisce piuttosto delle scene staccate che non l' organismo di una commedia. Talchè, secondo lui, la commedia degna di successo e di ammirazione sarebbe quella in cui la somma dei minuti divertenti e piacevoli superasse quella dei minuti noiosi.

Brieux è molto più cauto e più esplicito. Ciò che il pubblico preferisce a teatro è, a credere all'autore di *Robe rouge* e di *Remplaçantes*, lo spiegarsi e lo svolgersi di una volontà. Senza rendersene conto il pubblico vorrebbe che l' autore drammatico fosse un maestro d'energia. Se un' opera contiene questo importante elemento di successo, la sua fortuna è assicurata. Come dimostrazione dell' assioma del Brieux occorrono degli esempi. Eccoveli: sono presi da tre lavori immensamente differenti, ma pari come successi, *Le maître des forges* di Georges Ohnet, *Le tour du monde en 80 jours* e infine *La reine* di Alfred Capus. L' idea del *Padrone delle ferriere* era una bellissima idea teatrale: mettere alle prese due personalità separate da pregiudizii più forti dell' amore. Mostrarci un marito che vuol vincere delle resistenze di educazione e di atavismo, avrebbe costituito il tema di una bellissima lotta drammatica. D' atto in atto lo svolgersi ed il manifestarsi di quella volontà avrebbe fornito uno spettacolo eminentemente drammatico. Il primo atto esponeva molto bene la crisi: ma il resto della commedia accade nell' *entr' acte* fra il primo ed il secondo atto.

Nè bisogna, secondo Brieux, attribuire agli scenarii o agli incidenti pittoreschi il successo del *Tour du monde en 80 jours*. Il successo è invece da ricercarsi nell' audacia di una volontà. Un uomo dice: " Farò

il giro del mondo in ottanta giorni „ È questo, solo questo che terrà lo spettatore attento sino all' ultimo quadro. Arriverà? Non arriverà? Ecco l'interesse drammatico. Quante commedie, avendo scenarii più impressionanti ed episodii più pittoreschi del *Tour du monde*, hanno fatto dei fiaschi solenni! Un' altra prova che tutto l' interesse drammatico risiede nel logico svolgimento di una volontà ci è offerta dalla difficoltà che s'incontra a trattenere lo spettatore appena l' evoluzione di questa volontà è terminata. Tutto lo spirito della terra non tratterrà lo spettatore dopo l' epilogo. Bisogna anche considerare che appena s' intravvede la fine e la conclusione, di modo da esser sicuri che nessun nuovo avvenimento potrà mutarle, tutti gli spettatori s' alzano per andarsene. Per essi la commedia è finita anche se dovesse durare ancora un quarto d' ora.

E nella *Veine* di Capus non v' è forse una volontà misteriosa che agirà per conto del personaggio principale: volontà su la quale questi fa assegnamento e che costituisce appunto la sua buona stella? Avendo quindi osservata questa grande legge teatrale, anzi questa necessità, l' opera sarà indubbiamente drammatica.

“ *Pour que vienne par surcroît le succés, il faut d'autres qualités,* esclama l' autore dell' *Engrenage — mais à defaut de l' originalité, de l' invention, où même en surplus de ces dons, il y a un moyen certain d' atteindre aux centiémes: c' est de dire au public ce qu' il aime s' entendre dire.* „

Pertanto, anche a scapito del successo, val meglio dire al pubblico le verità utili piuttosto che le menzogne piacevoli. E che il Brieux sia fedele a questo alto aforisma, abbiamo lì le sue commedie che ce lo dimostrano, da l' *Engrenage* al *Berceau*, dai *Bienfaiteurs* al *Resultat des courses*, dalla *Robe rouge* a *Les remplaçantes* e sino a quel *Les avariès* che ieri la Censura proibiva. E ch' eglì sovente sia andato contro il successo alcuni suoi insuccessi recenti ce lo dimostrano. Secondo il Brieux, la parte dell' autore drammatico deve limitarsi a quella di una specie d' intermediario fra i pensieri dei grandi saggi e dei grandi scienziati inaccessibili alle masse come tutte le grandi alture, ed il pubblico. L' autore drammatico deve offrire a quest'ultimo, sotto una forma interessante, delle idee molto belle e molto generose. Ecco il dovere dei commediografi: sedurre il pubblico mettendo a portata di una intelligenza media, di un *average reader*, come dicono gl'inglesi, i bei sogni dei filosofi e le alte idee degli uomini di scienza. L' autore drammatico diviene in tal guisa, starei per dire, il commesso viaggiatore dell' intellettualità. Di giorno in giorno, comunque, il teatro deve inalzarsi allo studio delle grandi questioni attuali. La commedia

di carattere è quasi esaurita, poichè un Molière l'ha trattata. Essa è presente in tutte le commedie contemporanee ma non basta tuttavia da sola a renderle vive. Bisogna dunque mettere in queste commedie un pensiero e questo pensiero prendiamolo intorno a noi, nella vita, nella sofferenza dei nostri simili. Goëthe diceva: " Empite il vostro spirito e il vostro cuore, per quanto siano essi vasti, con le idee e con i sentimenti del vostro secolo e vedrete l'opera balzarne fuori ".

Un altro autore, giovane anch'esso, Georges Ancey, autore dell'*Avenir*, presume che il mestiere drammatico non sia suscettibile di definizione. Non vi sono regole per fare una commedia. Molière lavorava forse come lavora Ibsen? È evidente che no. In fondo, non vi è che una sola legge la quale consiste nel preparare e mantenere, continuamente e con qualsiasi mezzo, la gradazione dell'opera, onde mantenere l'interesse dell'azione nello spirito del pubblico. Ciò è molto difficile e molto complicato. Parimenti è molto difficile raccontare una storiella ai bambini. V' è chi sa e chi non lo sa fare. I primi sono degli autori drammatici e gli altri non lo sono.

Qualcuno formulò già, in modo magistrale, afferma l'Ancey, queste leggi che sono indistruttibili e ineluttabili: Aristotile. Ciò ch' egli ha scritto a questo proposito è molto bello. La commedia fatta secondo le leggi da lui fissate una volta per tutte si trova in perfetta conformità con la struttura della vita. Se noi osserviamo un istante qualsiasi manifestazione vitale, dalle infime sino alle eccelse, dal destino della pianta sino a quello dell'uomo noi constatiamo sempre la presenza di un inizio, di alcune peripezie e di una soluzione. È una legge immutabile: ogni essere che vive, nasce, combatte e muore. Ogni sentimento umano s'afferma, s'urta ad un altro e decresce. Ogni fallo, ogni atto dell'uomo, sia morale sia fisico, comporta un principio, una lotta e una conclusione o *fine*. Quando noi agiamo, quando il dramma della vita sta per agitarsi, il confronto della montagna da sormontare s'impone al nostro spirito, naturalmente, coi suoi tre punti: la salita, la vetta, e la discesa dall'altro versante. Nel dramma, che è la rappresentazione della vita, chiamiamo quei tre punti: espesizione, nodo e soluzione. Noi siamo tanto convinti di questo, nel nostro stesso istinto, siamo così persuasi di questa unica verità, che la esigiamo immediatamente in tutto ciò che vediamo sul teatro, come una condizione *sine qua non*, essenziale e segreta, dell'interesse che noi possiamo consacrarvi. A questo insomma si limita l'estetica teatrale del filosofo greco ed alcuni forse la troveranno insufficiente. L'Ancey invece si contenta di constatare che questa famosa questione del " mestiere teatrale ", così incompresa e così rimpicciolita e che mirò

per lungo tempo a far del teatro una scienza somigliante alle antiche magie, rientra semplicemente, grazie ai suoi principii fondamentali, nell'ordine universale ed immutabile delle cose.

Paul Hervieu.... Ma mi avvedo a questo punto di essermi troppo dilungato e mi converrà quindi sintetizzare quanto più mi sarà possibile le risposte degli altri autori drammatici francesi. Paul Hervieu, per esempio, s' è compiaciuto a differenziare la formula moderna da quelle che la precedettero, facendone risaltare l'opportuna semplificazione, che risulta dalla separazione dei generi. La commedia pura, quella che non pencola nè dal lato del dramma nè da quello della farsa, la commedia vera di cui *Femmes savantes* di Molière , con certe opere del secolo XVIII, resta il prototipo per eccellenza, questa commedia è rarissima nel secolo XIX. Barrière la tentò, specialmente con i *Faux bonshommes*. Ma in tutti i suoi contemporanei, e in Augier, e in Dumas, e in Sardou, la commedia contiene sempre dei brani di vero dramma. Ora i generi tendono a tornare alla loro semplifica. zione primitiva. E mentre la commedia diviene leggera, graziosa, fine, senza mescolanze , la tragedia , sbarazzata delle sue forme solenni, rinasce moderna, senza peplo, senza pompa, ragionatrice e prosastica. L' Hervieu non si dissimula la difficoltà del còmpito ch' egli si è imposto: fare cioè della tragedia semplice, del dramma sincero , senza trucchi, dal quale sieno proscritti lo scioglimento " a lieto fine „ e il " personaggio simpatico. „ In quanto alla formula attuale del teatro, l' Hervieu crede che ogni autore abbia la sua, avendo il proprio temperamento che lo spinge a produrre un dato genere di opere. Nel semenzaio dell'arte drammatica tutti gli alberi son d'essenze differenti : vi è essenze di peri, di meli, di peschi.... In quanto al nuovo, esso non è che apparente. Ciò che fanno gli autori d' oggi non è forse il plasmare delle idee rinnovate in vecchie forme ?

La dimanda rivoltagli sul suo metodo di lavoro ha imbarazzato molto Maurizio Donnay, il quale ha risposto:

— Evidentemente, devo avere un metodo.... non fosse altro quello di non averne nessuno. Se voi mi spingeste, finirei per dirvi in qual modo io lavori. Poichè lavoro , devo evidentemente lavorare in un dato modo.... Ebbene, ecco qua, ho un soggetto, per lo più una storia d'amore, poichè " la grande, l'unica questione fra l'uomo e la donna, è l' amore „. Ed io credo che l'amore sia ancora l'unico sentimento suscettibile d' interessare la maggioranza degli spettatori , uomini e donne, che son riuniti in una sala di spettacolo.

Egli non ha altro ideale in arte che quello " *de serrer la vie de près* „ quanto più vicino è possibile , date le necessità della tecnica

teatrale. Egli ha orrore del fatto, dell'intreccio che costituisce l'interesse delle commedie *à tiroirs*. Egli vuol tentare che i suoi personaggi si dicano semplicemente quello che hanno a dirsi, e che vengano a manifestare quello che avviene dentro di loro senza l'aiuto di nessuno artificio estraneo.

Jean Jullien non crede che le leggi che reggono la scena possano essere fisse, anzitutto perchè nulla è immutabile nella natura e poi perchè niente è più variabile del pubblico di un teatro. Han successo ai dì nostri commedie che quindici anni addietro avrebbero sollevato il finimondo. Insomma l'autore drammatico artista deve, come il primo artigiano venuto, conoscere il suo mestiere per servirsene il meno possibile. Come vedete la teoria del Jullien offre il fianco a due obbiezioni che son queste: che importa che lo conosca se non se ne deve servire? E se lo conosce e se ne serve perchè l'autore drammatico dovrebbe arrossire nel confessare che lo conosce?

Al contrario Emile Fabre, che presentemente trionfa a Parigi con una satira politica, *La vie publique*, crede ben fisse e precise le formule di una tecnica teatrale unica ed invariabile. Non così la pensa Fernand Vandérem, il quale crede ad un mestiere drammatico, ma ne considera le leggi mutevolissime. E così altri hanno emesso opinioni meno importanti di queste, riconoscendo però tutti, meno il Donnay, la necessità di una tecnica drammatica.

In fondo la verità è questa: che noi lavoriamo senza troppo renderci conto di quello che facciamo, in mezzo alle continue demolizioni, poichè le formule di ieri sono appena crollate che già quelle di oggi cominciano a pericolare. Il progresso del teatro è incessante, talchè le commedie che ora ci sembrano antiquate dieci anni fa ci sarebbero apparse audacissime. " Lavoriamo dunque, esclama il Rostand, secondo l'ispirazione, obbedendo solamente al nostro temperamento, ad un sordo istinto. „ Lavoriamo come in una nuvola, senza idee preconcette. Vi è a diffidare di coloro i quali, dopo fatta un'opera vengono a dirci che cosa hanno voluto fare ed è a vedere se, mettendosi al lavoro, essi avean la visione così lucida e così limpida come l'hanno, senza troppa fatica, a lavoro compiuto.

Se la discussione non approda ad un risultato, è tuttavia utile tener desti certi argomenti che interessano così essenzialmente l'arte del teatro. Dal conflitto delle idee e delle opinioni può sempre sprizzare la scintilla e la luce per illuminare il volto della verità. Ed è per questo che, anche nella nostra Italia dove l'arte teatrale, grazie al vittorioso manipolo dei nostri autori, compie ogni giorno nuove conquiste, è *interessante* ed *utile* agitare la stessa questione che gli autori francesi

hanno agitato e risoluto a modo loro. Convinto di ciò, mi rivolgo ai nostri autori drammatici, così a quelli di fama indiscussa come a quei giovani che hanno dato di loro prove non dubbie di ingegno fecondo e di serietà artistica, per ottenere da loro risposta a questi quesiti:

1. Avete voi un metodo di lavoro e quale?

2. Credete alla necessità di alcune formule che stabiliscano i principii del " mestiere drammatico „? E se sì, quali dovrebbero essere?

3. Credete voi alla necessità di un orientamento del teatro moderno verso l'orizzonte delle più importanti questioni sociali?

In uno dei prossimi fascicoli della Rivista pubblicheremo le risposte pervenute e vedremo di trarne delle utili conclusioni e qualche parallelo significativo con quelle che emergono dalla inchiesta fatta dalla rivista parigina e di cui quest' oggi vi ho reso conto.

Roma, 10 Novembre.

Lucio d' Ambra

Il Palcoscenico

“L'Onda„ dramma in tre atti di Alberto Pelaez d'Avoine al “Margherita„ di Genova

L'*Onda* è l'evoluzione fatale dell'Idea a traverso i tempi, la forza operosa e invincibile del Progresso. Non è che a prezzo di lotte continue e terribili che l'umanità si trasforma e si eleva; lo sforzo gigantesco del pensiero ha creato in ogni epoca gli apostoli, i ribelli, i martiri. Le utopie d'oggi sono le verità di domani; ciò che ora chiamiamo la modernità trionfante, in breve volgere d'anni diventerà il passato; i precursori, gli innovatori più arditi non tarderanno a essere incalzati, sopraffatti dalle generazioni venture che l'onda travolgerà nel suo impeto indomabile e porterà più lontano... Così da secoli.

Il vecchio generale D'Ormeda e suo figlio Aldo, i due principali personaggi del dramma di Alberto Pelaez d'Avoine, rappresentano appunto il passato e l'avvenire in lotta, nella realtà fuggente dell'ora attuale.

Oggi più che mai l'onda è rapida e incalzante; l'ansia di Verità, l'ardore ribelle, il bisogno frenetico di nuove conquiste, di nuove affermazioni, di nuove scoperte, le esaltazioni generose delle grandi vittorie della ragione sui pregiudizii e su le menzogne del passato, sembrano accelerare sempre più il moto del pensiero. Pochi anni sono bastati a tramutare il generale D'Ormeda, un ribelle, un cospiratore, un rivoluzionario dei suoi tempi, nel più accanito misoneista, nel più fiero e intransigente persecutore d'ogni giovine e libera idea. Un abisso invarcabile è venuto a poco a poco scavandosi tra lui e suo figlio Aldo, l'ardito filosofo umanitario, lo spirito nuovo, innamorato d'ogni idea generosa e nobile di verità e di giustizia. Non potranno intendersi mai. Non potranno mai riconciliarsi. Eppure in Aldo rivive l'anima bella e grande del padre; come il padre egli è un entusiasta, un sognatore fervido, un cavaliere dell'ideale. Le parole non sono più le stesse, ma l'ideale è ugualmente puro ed eletto. Ciò che per l'antico ribelle era la *patria*, per il nuovo ribelle è l'*umanità*...

Entrambi hanno conosciuto le persecuzioni della polizia, hanno avuto documenti da nascondere, carte, piani, lettere da far sparire... Hanno congiurato entrambi, si sono schierati entrambi contro le leggi e i governi, hanno affrontato entrambi le vendette della società inerte e ligia alle con-

suetudini e alle imposizioni del passato... Se potessero parlarsi un giorno, francamente, liberamente, se potessero porre a contatto le loro due anime pure e generose, fondere il loro pensiero, unire i loro entusiasmi, si riconoscerebbero, si ritroverebbero, pronuncerebbero all'unissono le medesime frasi d'amore e di bontà...

Ma il vecchio generale non ha mai voluto concedere al figlio neppure l'onore della discussione, non ha veduto in Aldo che un facinoroso, un tristo e torvo settario, traviato da dottrine assurde e pazzesche, aggirantesi tra gente grigia, cospirante nell'ombra, con l'aiuto di biechi gregarii...

Ben diverso era il suo ideale! Risplendeva nel sole, sotto il cielo azzurro, nello sterminato campo di battaglia, tra l'incalzare delle orde combattenti, nel folgorare delle artiglierie, nell'ebbrezza folle della vittoria; aveva per segnacolo la bandiera d'una nazione da rifare, aveva un martire in ogni soldato caduto, un apostolo in ogni volontario accorso, si realizzava glorioso nei campi di Solferino e di Magenta, nelle erte di Calatafimi e di Milazzo...

Il vecchio generale rivive per l'ultima volta questo passato epico, il giorno in cui si reca ad assistere all'inaugurazione del monumento del Gran Re, nella sua città. Ha indossata l'antica uniforme, dimenticata da tanto tempo tra le reliquie, tra le cose morte, ha ritrovati i suoi compagni, ex-colonnelli, ex-capitani, ex-sergenti, tutti ugualmente cari, tutti ugualmente degni, vincolati l'uno all'altro in modo indissolubile dal fascino dei ricordi, dalla poesia fulgida del sogno realizzato. Ha parlato a questi antichi compagni come parlava ai suoi soldati, prima di avventarli contro il nemico, là, nella pianura fiammeggiante; ha parlato di grandezza, di valore, di patria, s'è inchinato dinnanzi alla statua del Re, come dinnanzi al simbolo d'una gloria e d'una idealità imperitura, s'è illuso per un istante che i tempi fossero immutati e immutabili e quello fosse l'ideale tuttora, quello solo: la patria!

Tornando a casa, vibrante d'entusiasmo e di commozione, egli apprende una ben triste notizia.

Proprio in quel giorno suo figlio Aldo, sorvegliato con diffidenza sempre maggiore dalla polizia, è stato tratto in arresto. C'è di più. La polizia sa che Aldo possiede documenti accusatori, carte compromettenti, lettere rivelatrici d'una vasta congiura. Queste carte sono racchiuse in un armadio della casa paterna.

Si viene dal vecchio generale a chiedergli il permesso di procedere a una perquisizione.

Il D'Ormeda ha saputo poco prima soltanto dove le carte sono racchiuse... Che farà ora? Tollererà questa perquisizione ordinata dal governo italiano nella casa d'un generale italiano, d'uno dei più gloriosi e orgogliosi veterani delle cento battaglie? Getterà suo figlio e i complici nel ginepraio martirizzante d'un processo infame?... Vorrà permettere che il nome degli Ormeda sia macchiato?

Il generale mente per la prima volta in sua vita; ordina al suo fedele

servo, la sua antica ordinanza, di strapparsi le medaglie dal petto e di aprire l'armadio donde le carte orribili saranno trafugate...

La voce del cuore ha trionfato. Egli s'è ricordato d'essere padre.

Ed ecco che tra i varii documenti sottratti alle ricerche della questura il generale scopre l'opera filosofica che Aldo ha condotta a termine con lungo e paziente studio ed ha dedicata al padre, perchè *legga* e solo dopo aver letto, *giudichi....*

La tentazione è terribile. Il D'Ormeda esita, si ritrae, provando un senso quasi di sgomento, di paura. Si accinge finalmente a leggere questo libro, ma per discuterlo, per combatterlo, per demolirlo, poichè l'ammetterne una sola idea sarebbe rinnegare l'intero passato, subire il triste contagio, assistere al crollo di tutti i suoi sogni..

Ed ecco che nelle pagine scritte da Aldo, il vecchio sente palpitare il suo medesimo cuore entusiasta e rinascere e volgersi istintivamente ai nuovi ideali che parlano pur essi di amore, di verità, di giustizia... Egli che non ha dubitato mai, che non ha mai voluto discutere, per timore, per un presagio arcano, egli dubita per la prima volta, chiama a sè suo figlio, lo affronta, gli grida sul volto le frasi orgogliose proferite dinnanzi al monumento del Gran Re, proclama l'antica fede, ma senza entusiasmo, senza calore, questa volta, meccanicamente, cedendo alla seduzione novella, sentendo che tutto il suo entusiasmo s'è ormai trasfuso in Aldo...

È il giovine che parla con l'accento della convinzione e della fede, ora, è il giovine che trova le frasi che scendono al cuore e che ne scuotono le più intime fibre.

Il poeta è lui oramai; quella del vecchio D'Ormeda è la poesia delle cose morte, dei ricordi..

La vita è nelle parole di Aldo, l'avvenire è suo, poichè per la legge fatale del progresso, è la gioventù che trionfa, sempre!

Il generale riconosce d'un tratto la nobiltà e la santità dell'impresa a cui Aldo s'è dedicato e teme d'arrendersi.

Ma questo pensiero è superiore alle sue forze. Affranto dalle nuove terribili emozioni, indebolito e minato da un'antica malattia cardiaca, il D'Ormeda muore, proferendo parole di perdono e di amore.

Così si chiude il lavoro del Pelaez.

L'argomento di questo dramma a me è sembrato bellissimo, e il pubblico, con l'applauso frequente e benevolo, ha dimostrato d'essere della mia opinione. Dirò di più. Sceneggiato con abilità, svolto con maggiore conoscenza degli effetti e delle risorse teatrali, il lavoro avrebbe potuto destare uno schietto entusiasmo.

Ma si direbbe che il Pelaez abbia fatto di tutto per scemare quell'interesse che prorompeva spontaneo dallo svolgimento naturale delle scene e per togliere in gran parte all'azione la sua intima e intensiva forza drammatica.

Egli ha infatti completamente trascurata la dipintura dei caratteri, preoccupandosi in modo esclusivo della dialettica dei suoi personaggi; egli ha

convertito così le scene più passionali e patetiche del lavoro in una specie di dibattito oratorio tra due avvocati, a dire il vero, di mediocre valore.

Trasportare su la scena la discussione dei più forti e complessi problemi filosofici e sociali sembra sia divenuto il compito d'una gran parte dei moderni drammaturghi: imitando l'esempio di costoro il Pelaez ha certamente fatto opera lodevole e opportuna. Ma non basta svolgere una teoria filosofica, proclamare dalla scena, come da una cattedra, una serie di belle e buone dottrine sociali. È necessario anzitutto convincere il pubblico della realtà dei personaggi che agiscono nel dramma; è necessario che a traverso le battute del dialogo e la concatenazione delle scene, come dietro un diaframma trasparente, il pubblico scorga l'esatta configurazione dei caratteri, lo svolgimento e l' intreccio delle passioni e dei sentimenti che vibrano in essi.

Su la scena lo spettatore non vuole simboli nudi e schematici, ma creature reali, sincere, viventi.

Ora i tipi posti in scena dal Pelaez, tra le molte, le troppe parole che proferiscono, non dicono che assai di rado quelle che valgono a determinare e disegnare i loro esatti contorni, ad esprimere la loro psicologia. Parlano troppo e troppo poco.

La discussione calda, vibrante di idee, di sistemi filosofici, può essere in un dramma un valido coefficiente di successo, ma non riesce a integrarne da sola l'interesse e la commozione.

Che importa al pubblico di quei lunghi dibattiti tra il vecchio D'Ormeda e suo figlio Aldo, se di questi due personaggi non ha scorte che poche note caratteristiche, annegate ben presto nella nebbia d'una verbosità inutile e frondosa?

Il Pelaez manca poi del senso della misura, della proporzione, non sa ancora assoggettare il discorso e la sceneggiatura a quella condensazione rigorosa, che è uno dei più grandi pregi tecnici d'un dramma.

La prolissità continua delle scene, l'inutilità di alcune situazioni intermedie, non fanno che affievolire sempre più l'interesse dell'azione, insinuando così, a poco a poco, un senso di stanchezza nello spettatore.

Come già dissi, io penso che questo dramma, sottoposto a una coraggiosa opera di selezione, ravvivato da qualche sapiente tocco di colore, reso più snello e significativo nella sceneggiatura, potrebbe acquistare ben più grande efficacia e riuscire di ben altro effetto.

Il pubblico nostro dimostrò di intenderne la poesia spontanea, la nobile elevatezza, la simpatia profonda e gli tributò benevoli applausi.

L'autore e gli attori ebbero varie chiamate alla fine d' ogni atto.

Ermete Zacconi fece del tipo del vecchio generale una delle migliori sue creazioni.

Gli altri si palesarono pieni di impegno e di buoni propositi.

Genova, 9 Novembre.

Guglielmo Anastasi

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Marzocco (Il) — Anno VI. N. 44 — 3 Novembre 1901 — Firenze.

Il centenario di Vincenzo Bellini: Carlo Cordara. (La tradizione belliniana è ancor viva, perchè l'autore possa farsi tentare dal ricordare in questo articolo vita ed opere del grande maestro. E del resto gl'immortali capolavori di lui bastano da soli a perpetuarne, sempre fresca, la memoria. Ciò premesso, l'autore, notando che " molti son proclivi ad adorare soltanto l'idolo del momento, negando ai passati l'incenso " aggiunge che " l'ammirazione di un passato glorioso non esclude l'amore fortissimo del nuovo " e lo dimostra ponendo innanzi il Wagner, il quale, ammirando l'autore della *Norma*, pur tuttavia seguì il proprio indirizzo mirante a formare un'arte lirica nazionale in Germania, come Bellini aveva contribuito a quella in Italia. Ed a questo punto l'autore trae partito per difendere la musica del Bellini dall'accusa, che alcuni credon fare, dei convenzionalismi: forse che convenzionalismi non esistano più oggi? Non son più quelli, ma altri nuovi li han sostituiti; il Bellini d'altronde fu il meno convenzionale dei suoi contemporanei. Quindi l'autore passa a notare la differenza fra l'arte musicale presente e quella dei tempi di Bellini: anche la musica rispecchia la vita civile d'una nazione e risente dei rivolgimenti sociali; non dubbii, perciò, nella musica di un popolo che aspira a libertà, ma sicurezza di movimenti: invece, ora, dubbi, incertezze, formazione di nuovi stili con adattamento del proprio ingegno a modelli stranieri, con Wagner da un lato e Bizet dall'altro, che costituiscono due opposte tendenze. Il Bellini, in mezzo a questi due indirizzi, il polifonico o Wagneriano e il verista, mostra come la sola ispirazione è quella la quale possa dar vita alle inerte e fredde formule, epperò egli con mezzi semplici ha potuto darci capolavori immortali. Ecco dunque il vero e grande significato della figura del Bellini. L'autore termina con l'augurio che, pur seguendo il progresso dell'arte musicale, si abbia sempre di mira il Bellini, cioè si abbia come fine ultimo quello di saper parlare all'intelletto ed al cuore. Additiamo il bell'articolo a tutti coloro che amano la gloria della patria, oltre che nella sua potenza materiale, anche in quella dell'arte in genere e della musica in ispecie).

Giornale di Sicilia. — Anno XLI. N. 307 — 2-3 Nov. 1901 — Palermo.

Bellini: Maurus. (Con forma elegante e ricchezza d'imagini l'autore delinea la figura del Bellini e la sua vita artistica che durò un decennio e diede dieci opere. Risponde in ultimo, ai cercatori del nuovo, all'accusa di povertà strumentale del Bellini, riportandosi ad un articolo del *Marzocco* che dimostra come il Bellini non fu convenzionale ma correttore del falso gusto del tempo. L'autore chiama il Bellini unico nella storia dell'arte, come unico è il Petrarca, unico Raffaello).

Corriere di Napoli. — Anno XXX, N. 306 — 3 Novembre 1901 — Napoli. — *Il centenario di Vincenzo Bellini.*

— Bellini : Rocco Pagliara (Evoca il Pagliara il periodo di tempo che vide nascere Rossini, Mercadante, Donizetti, Bellini : le date che li ricordano non lasciano indifferenti perchè i loro concenti hanno vibrazioni che durano ed echeggiano nell' infinito. Fra costoro Bellini è il *prediletto* per il singolare suo privilegio di far palpitare, d' inebriare, con mezzi semplicissimi : tutti questi maestri han saputo moversi liberamente soggiogando forme fisse ed esigenze di pubblico e di esecutori, ma gli altri tuttavia hanno obbedito a qualche canone, solo Bellini è stato di tutti più agile, mirando senz' altro " a far vivere le creature della sua fantasia, nei palpiti loro, nelle gioie e nel pianto, nell' amore e nel dolore ! Egli canta e crea e rivela : egli canta e dipinge. ")

— Maddalenina: S. di Giacomo. (Delinea la figura di Maddalena Fumaroli, che fu il primo amore di Vincenzo Bellini, contrastato dal padre di lei, che negò di concederne la mano, sempre non contento dello stato del giovane maestro. Ma quando l'austero genitore, vedendo deperire la sua Maddalena, acconsentì, fu Bellini, allora lontano, a scusarsi. E la Maddalena morì di dolore. Con questa storia, scritta con quella grazia che lo distingue , l' autore ha voluto dare uno dei ricordi della vita del maestro).

— Vincenzo Bellini e le sue prime opere teatrali : Lorenzo Rocco. (Premette di tenersi alla verità , ritenendo che questa da altri sia stata alterata ; perciò in questo scritto notiamo che documenti e note, dati dal Rocco, si discostano da quelli fin'ora conosciuti. Tutto l'articolo è appunto rivolto a confutare le notizie e gli aneddoti che corrono sul successo delle due prime opere giovanili del Bellini, e viene alla conclusione che il primo vero trionfo di Bellini fu quello riportato col *Pirata* alla *Scala* di Milano nel 1827. L'Autore si raccomanda che non si prendano abbagli sulle sue intenzioni, ed infatti giustamente " è irriverenza al nome glorioso , alterare la verità nella vita di Vincenzo Bellini " , tanto più che la fama del *divino maestro* non può essere con ciò modificata o diminuita).

Corriere di Catania (Il) — A. 33 — N. 305 — 3 Nov. 1901 — Catania. " Una parentesi per V. Bellini " : *Il Corriere di Catania* deve questa parentesi nella sua rubrica " Intermezzi domenicali " a Domenico Milelli. Il poeta calabrese , naturalmente , parla del Cigno catanese con parola alata e con concetti altissimi. Osserva come il maestro , dato lo sfondo storico, l' ambiente che nutrì la sua arte, avesse pianto come piangeva Leopardi e come aveva già disperatamente pianto il Foscolo, ed esclama : " Così l' arte di Vincenzo Bellini fu, e rimase sempre altamente nobile ed emotiva perchè non trasse mai la origine sua dal plauso volgarmente chiassoso, o dal conforto mercantesco della piazza, o dalla adulazione del volgo, o dalla protezione de' grandi ! "

Quindi, accennato per sommi capi, ad alcune opere per stabilire com' esse rispecchiassero il momento non felice del tempo che le vide nascere, e dopo aver lumeggiate le cause che trassero *Norma* ad essere fischiata a Milano, Milelli chiude così il breve e succoso suo scritto.

" Così non è fantasia la nostra, nè visione sottilizzata o sottilizzante, perocchè noi crediamo fermamente che se la morte non avesse colto a mezzo del cammino il giovane maestro, egli sarebbe stato di sicuro il cantore più sincero delle nuove fortune italiche e sulla sua bocca dolce di miele ibleo sarebbe di certo fiorito il canto alato dei trionfi umani ! "

Voci del Peristilio

Onoranze a Bellini a Catania

La data più memoranda che Catania, a grandi lettere d'oro, registra nel libro della nostra storia patria, sarebbe trascorsa inosservata se un Comitato di volenterosi non avesse pensato di commemorarla con una manifestazione popolare.

Bellini è del popolo, si è gridato, bisogna che il popolo lo festeggi. Ed il popolo ha risposto all' appello, commemorando con tutto l' entusiasmo il primo centenario del Genio immortale.

*

Alle undici precise, un corteo imponentissimo si muove dalla Piazza dei Martiri preceduto dalla musica del R. Ospizio di Beneficenza e dai convittori, allineati in plotoni, con la propria bandiera. Vengono quindi gli studenti universitari, con lo storico berretto ed il gonfalone, ed il loro Rettore prof. De Logu: poscia i rappresentanti di quasi tutte le associazioni cittadine con le rispettive bandiere, e la grandissima corona del Comitato. È una corona che misura m. 3,50 di diametro massimo e 2,50 minimo. Essa è composta di palme e fiori freschi e reca in basso una lyra musicale intessuta di semprevivi rossi e gialli. Il corteo è chiuso dalla banda civica.

In piazza Duomo il corteo si ferma e le rappresentanze entrano nella Cattedrale sfilando dinanzi alla tomba di Bellini sulla quale si depongono due splendide corone, una del Circolo Bellini, l' altra della Società Orchestrale. Alle 12 e mezza si è già in piazza Stesicoro. La folla è immensa, i balconi gremiti di signore, le vie adiacenti affollatissime. Lo spettacolo è maestoso.

Appena arrivate, le Associazioni si schierano attorno il monumento su cui vengono deposte una corona del Circolo Universitario e la grande corona del Comitato. Sul monumento è di già una corona del Municipio col motto: Municipio di Catania, e alla base sta la corona che dovrà fondersi in bronzo, a memoria della fausta ricorrenza, nel mezzo della quale è scritto:

III NOVEMBRE MDCCCCI

A

VINCENZO BELLINI

NELLA RICORRENZA DEL SUO I CENTENARIO

IL POPOLO CATANESE.

Appena si compie la solenne cerimonia si sparano sei bombe uso Baiocchi, e l' avv. Gigi Macchi così parla:

" *Cittadini,*

" É così, è così che si commemora Vincenzo Bellini!
" L'esultanza d' un popolo non può contenersi nelle fastidiose tenaglie dell' *ufficialità*, ma deve sgorgare così—immensa e libera—come immenso e libero è il Genio che ricorda! (*bene*).
" Oh non dirò io, ora, del profondo significato che, per le circostanze in cui è sorta, assume questa solenne manifestazione, dirò, invece, che l'idea lanciata alla vigilia di questa data, non avrebbe potuto trovar fortuna, se non avesse corrisposto ad un vostro bisogno imperioso; ed aggiungo—con orgoglio di cittadino e di uomo—che questa festa dei cuori, quanto più improvvisa e spontanea, tanto più per la sua imponenza, dimostra che la memoria di Bellini è, per noi, come una religione, e, che, al ricordo di Lui, tutti noi, spinti dalla gagliardìa d'uno stesso entusiasmo, ci affratelliamo ed esultiamo in un orgoglio comune ed in un comune ricordo di gloria.
" Ed è uopo, adunque ch' io ripeta il grido fremente nei cuori qui convenuti; il grido che rigonfia i nostri petti, ch' è sulle labbra di noi tutti: *viva Bellini!*
La folla risponde con unanime entusiasmo: *viva Bellini!*
L' oratore prosegue:
" Sì, o cittadini, inneggiamo a Lui!
" Noi, infatti, non siamo qui per recitare studiate critiche sull'opera Sua; perchè, dell' opera Sua, questo sappiamo: ch' essa investe, trionfando, popoli e tempi! (*frenetici applausi*).
" Non siamo qui per criticare la forma con cui Egli rivestì le manifestazioni del suo Genio; perchè sappiamo che quella che chiamano *forma* fu, per Lui, un accessorio; mentre la forma dei Suoi lavori è quella che l' Arte ha sempre assunto tutte le volte in cui è stata baciata da un Genio immortale (*applausi*).
" Siamo qui, invece, per dire che Bellini è gloria nostra; gloria di questo popolo che lo vide nascere! che lo applaude e che *non dimentica.*
" E fu fortuna per Lui, per la Patria, per l' Arte ch' ei fosse nato dal popolo; perchè potè, così, fin dai primi anni, correre pei prati e pei colli, e fermarsi, fra una esultanza di colori e di luce, ad aspirare il profumo dei nostri campi fioriti; ad ascoltare e non dimenticare le armonie innalzantesi dalle valli, a raccogliere dalla bocca del villano la melodia, scevra di convenzionalismi e rispecchiante, nella forma più vergine, il puro sentimento umano!
" Potè ascoltare, senza calcolo, il clangore delle armi e dei tamburi,

grida disperate di combattenti, imprecazioni ai tiranni, vaticini di martiri e di poeti; potè vedere e sentire, senza le commedie dell' etichetta, il viso e le lacrime della madre e dell' amante; e, quando il genio dovette servirsi di Lui per perpetuare il sorriso dell' Arte, la Natura palpitò e rivisse nella grande sua anima! (*applausi prolungati*).

" Cuori di amanti esulcerati per un amore conteso, od esultanti e beati pel ritrovato sorriso della cara fanciulla smarrita; madri tradite, piangenti innanzi alle vostre derelitte creature; superbi soldati, votati alla morte in un sogno di speranze e di glorie; irrequieti popoli anelanti la libertà, ecco il vostro Cantore! (*entusiastici applausi*).

" Egli è il Genio che intuisce, conquista ed estrinseca i segreti del cuore umano: perciò è eterno.

" Come eterno è l' Amore, eterni saranno i canti di *Arturo*, d' *Elvira*, della vagolante *Sonnambula*. Come eterno è il dolore, eterno sarà il pianto di *Norma*. Come eterna è l' ammirazione pei sacrifizi eroici, eterno sarà il canto di *Pollione*, prostrato innazi all' amante incompresa e tradita; eterno è il culto della patria e della libertà, ed eterno proromperà l'inno guerriero dei Galli e la strofe squillante del Puritano; eterna è la Natura, eterno sarà il Genio che la rispecchia: Vincenzo Bellini „.

L' oratore viene applaudito, e conclude col far rilevare che più dei marmi e dei bronzi votivi è l' affetto del popolo per il Genio che ha reso grande la patria nostra.

✻

Dalle ore 13 alle ore 15 la musica cittadina, in piazza Stesicorea, eseguisce un concerto Belliniano, che viene continuato fino alle 17 dalla musica militare; e alla sera la medesima piazza s' illumina con palloncini alla Veneziana. Anche il palazzo municipale e molti edifizi privati e pubblici vengono illuminati straordinariamente. Verso le 18 e mezzo dalla Piazza Cavour, un' artistica fiaccolata, seguita dalla banda Pacini e Bellini, percorre la via Stesicorea e la via Vittorio Emanuele e si reca nella casa ove nacque il Sommo Maestro. Quivi, sotto un riuscitissimo medaglione del Cigno, viene appesa una bella corona.

Chiude la cerimonia il prof. Domenico Milelli, che, affacciatosi ad un balcone, pronunzia un vibrato discorso riscuotendo l' applauso generale.

✻

Ed ora due parole di comento: A questa grandiosa manifestazione popolare non partecipò nè il Sindaco, nè alcuno dell' Amministrazione. E la ragione è spiegabilissima. I promotori della dimostrazione si sono serviti del nome di Bellini per fare una quistione di politica. Essi, dall' Amministrazione, furono accontentati in tutto e per tutto, ma non si degnarono d' invitare la civica Rappresentanza, come fecero con tutte le Associazioni cittadine, e ciò per poter gridare: Cittadini, vedete? se non fosse stato per noi, il primo centenario della nascita di Bellini, sarebbe passato nell' oscurità. Avete visto che nessuno dei signori del Municipio à partecipato alla solenne cerimonia?

Mezzuccio barocco! Il Sindaco e la Giunta nel momento della fausta ri-

correnza erano dimissionari, pur nondimeno furono mandate due corone, fu imbandierato ed illuminato il palazzo municipale e fu illuminata straordinariamente la piazza Stesicorea ed essi avrebbero preso parte alla dimostrazione se fossero stati invitati.

La sola colpa che possa attribuirsi all'Amministrazione comunale è quella di non aver preso essa l'iniziativa della festa.

Non per questo però si debba tacciare di antipatriottismo. Il Consiglio é stato sempre favorevole alle feste centenarie. E se si sono rimandate, ciò si è fatto per il bene del paese. Non era giusto che mentre da Napoli arrivavano notizie allarmantissime circa la salute pubblica, Catania dovesse festeggiare.

Per commemorare un Grande non si è mai in ritardo. Bellini sarà dunque degnamente onorato nella prossima primavera e durante il periodo dei festeggiamenti sarà svolto il seguente programma:

1.° Discorso commemorativo d'un distinto letterato.
2.° Scoprimento di una lapide commemorante il primo centenario della nascita, nel palazzo dove nacque Bellini.
3.° Corteo per deporre una corona sulla tomba del Sommo Maestro ed altra sul monumento di piazza Stesicorea.
4.° Grande elegìa - inno a Bellini — musica dell'illustre maestro catanese P. Platania.
5.° Grande gara regionale fra le bande con premi in danaro, medaglie e diplomi.
6.° Grande gara con premi in oggetti d'arte, medaglie e diplomi fra tutte le bande militari della Sicilia, concessa con cortese e premurosa condiscendenza del ministro della guerra.
7.° Grande fiaccolata allegorica.
8.° Festa musicale al Giardino Bellini.
9.° Album-ricordo.
10.° Distribuzione di medaglie commemorative e diplomi.
11.° Refezione in due giorni ai poveri, nelle cucine economiche di S. M. di Gesù.
12.° Grande stagione musicale al teatro Bellini con artisti di grido ed allestimento di prim'ordine del ballo *Excelsior*.
13.° Esposizione dei cimelii di Bellini al Museo civico.

Chi vivrà, dunque, vedrà.

G. Gangemi

— La Giunta Comunale di Trieste in occasione del primo centenario Belliniano, spedì un telegramma al Municipio di Catania, deliberando inoltre intitolare una via al nome di Vincenzo Bellini e porre un busto del grande artista nell'atrio del teatro *Verdi*. L'inaugurazione del busto ebbe luogo alla presenza del podestà, delle altre autorità, della direzione del teatro, degli artisti della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi e di numerosi pubblicisti e invitati. Parlarono il presidente della direzione teatrale cav. Burgstaller e l'avv. Sandrinelli. Il busto, pregiato lavoro dello scultore Rathemann, fu ammiratissimo.

— Il conservatorio di musica di Palermo commemorò il centenario Belliniano con due discorsi del direttore Duelli e del professore Quardione; indi, mentre l'orchestra eseguiva la sinfonia della *Norma*, fu scoperta una lapide commemorativa, ricordante la visita fatta a quell'Istituto dal Bellini il 14 aprile 1832.

— " *Il Fanfulla della Domenica* " scrive: "Giorgio Barini attende ad un lavoro sul Bellini, che riuscirà certo di non lieve importanza. Si tratta di una estesa e completa monografia comprendente la vita, i tempi e le opere del grande maestro catanese.

" Il nuovo lavoro sarà ricco di documenti in gran parte inediti e conterrà la riproduzione di autografi musicali belliniani, di vedute di monumenti, e di ritratti, oltre che di Bellini, dei maestri di musica suoi contemporanei, e degli artisti che primi interpretarono le sue opere, molti dei quali anche nei costumi relativi alle parti da loro interpretate.

" Il Barini ha fatto ricerche coscienziose e lo studio analitico delle opere del maestro avrà di certo sapore di novità. In conclusione il libro che il nostro collaboratore sta preparando sarà senza dubbio una delle più interessanti pubblicazioni cui avrà dato occasione il prossimo centenario dell' autore della *Sonnambula* e dei *Puritani*. "

— Delle *Scene Attiche* di Bovio, pubblicammo un frammento della Prefazione nel fasc. 2° del 1° vol. di questa *Rivista*. Ora siamo lieti di apprendere che per le insistenze dell' on. Guerci, l' illustre uomo ha letto il suo lavoro teatrale ad Ermete Novelli che lo rappresenterà presto al *Valle* di Roma. A tale proposito Bovio, da noi richiesto per notizie, al riguardo ci scrive: " Vennero a vedermi e Novelli e il deputato Guerci e lessi loro le scene attiche. Mi parve che ne avessero buona impressione. Non ho tempo di rivederle e di curarne le prove. Il Guerci, che se ne intende, e il Novelli, che ha rapido l' intuito, faranno essi ciò che stimeranno conveniente. Io non farò che consegnare il manoscritto. "

— *Brondi* ci scrive da Cuneo in data 11 novembre: " Il grande concerto dato a favore del monumento a Bersezio in questo *teatro Toselli* riuscì splendidamente tanto più che vi prendeva parte il sommo artista commendator Tamagno.

" Il celebre tenore entusiasmò al delirio, tanto che mai qui si ebbe una così imponente festa artistica.

" Cantò divinamente l'*Improvviso dell'Andrea Chenier* e il duo del *Guarany* col soprano Morando. Il pubblico lo acclamò freneticamente ottenendo anche il *bis* di entrambi i pezzi. All' uscita del teatro il popolo fecegli una entusiastica dimostrazione. Presero parte al concerto l' avvenente e brava signorina Elsa Morando, soprano dotato di bella voce che spiegò nell' aria della *Forza del Destino* e nel duo del *Guarany* con Tamagno, ed il baritono Emilio d' Albore che si dimostrò artista degno dei suoi compagni. Splendida l' orchestra diretta con valentia dall' esimio Maestro Zurlo. "

— Al *Bourgtheater* di Vienna è stato rappresentato con successo un dramma di Ermanno Bahr, *L' Apostolo;* vi è personificata la figura di Crispi deputato e ministro. Il secondo atto, la Camera dei Deputati, contiene una scena tumultuosa in cui si agitano trecento deputati.

In Italia lo rappresenterà a Roma Ermete Novelli.

— *Guglielmo Ratcliff* di Pietro Mascagni, è stato rappresentato per la prima volta al *teatro Adriano* di Roma in questa stagione teatrale, e l'esito n' è stato trionfale, per merito della musica, veramente notevole nella sua moderna struttura e nell' inspirazione calda ed originale, e dell' esecuzione in gran parte ottima: eccellente per la signora Guerrini e per l' orchestra diretta dall' autore.

— Roberto Bracco ha inaugurato le letture invernali alla " Minerva " di Trieste, con uno studio sulla *Donna dell' avvenire*. L' illustre artista, senza darsene l' aria, segue lo sviluppo del gran problema femminile, così rispetto alla scienza che alla società, e reca nell' ampio dibattito il contributo prezioso del suo ingegno, del suo acume nell' iniziare, seguire e risolvere l'in-

dagine relativa, e della sua esperienza di uomo di mondo. Così la sua lettura ha ottenuto il successo lusinghiero che i giornali di Trieste hanno registrato con commenti assai favorevoli all' egregio lettore, e pieni di sapienti osservazioni.

Al Bracco è stato offerto un suntuoso banchetto al quale hanno partecipato moltissimi artisti e giornalisti: vigilia lieta alla rappresentazione del nuovo dramma del festeggiato scrittore: " Sperduti nel bujo ", che la compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, ha recitato ieri sera al teatro Verdi (*Comunale*) di Trieste.

— Il poema musicale, gli *Amori degli Angeli* del maestro Giovanni Barbieri sarà eseguito con l'unione di magnifico scenario dei *tableaux vivants*. I bellissimi quadri di questi *Amori degli Angeli* sono delineati in tre parti. Sarà questa una eccezionale festa musicale e mondana.

— Il signor Barone Sebastiano Galleo da Siracusa ha pubblicato un suo lavoro drammatico in quattro atti, intitolato: *Luce e Miraggi.*

— Si è pubblicato un quadro riassuntivo degli spettacoli e del numero delle rappresentazioni, date dall' apertura del teatro *Nazionale* di Roma (28 luglio 1886) a tutto il carnevale 1900-901. Questa pubblicazione riesce molto utile ai ricercatori di notizie teatrali ed ai biografi.

— Il Circolo Artistico di Palermo ha bandito un concorso, con premio di lire 300, per una *Dansa fantastica* per archi, arpa ed harmonium ad libitum. Il concorso si chiude la sera del 28 febbraio 1902.

— Il *Politeama Garibaldi* di Palermo ha inaugurato molto felicemente la stagione di autunno con la *Forza del Destino.* Dirige colà l' egregio maestro Vincenzo Lombardi che ha curato con molto zelo tutti i particolari dell' esecuzione, sia vocale che orchestrale. Sono in prova *I Pagliacci* e *Cavalleria rusticana.*

— Apprendiamo delle prime indiscrezioni che fa attorno alla commedia la stampa parigina, che è imminente l' attesa rappresentazione di *La Pompadour* di Emile Bergerat. Ne saranno interpreti principali la mediocre ma bellissima Jane Hading e Coquelin. Tutte le scene — aggiunge la nostra *Tribuna* — saranno *ricopiate* dai più artistici acquarelli dell'epoca. Chi tra noi, vestirà i panni della *divine Marquise ?*

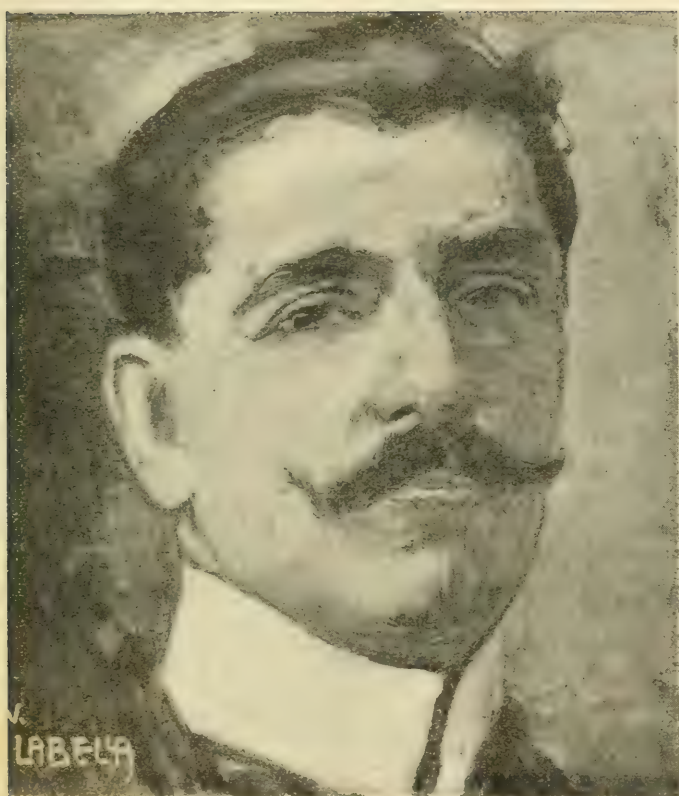
— *Les avariès,* com' è noto, non è stato permesso all' Antoine, che sieno rappresentati al suo teatro. Con mirabile accordo, autore e interprete, han dato luogo ad una protesta nobilissima: Brieux, davanti ad una sala gremita di distinti invitati, ha letto il suo nuovo lavoro, che in tal modo non è stato condannato all' obblio, di cui avrebbe voluto coprirlo il censore della libera Repubblica. La lettura ha provocato dichiarazioni di personaggi autorevoli, come il deputato Pelletan, sostenitori dell' abolizione della Censura, e incidenti piccanti, come questo: quando Brieux chiese se la sua commedia meritava l' accusa d' immoralità, e quali potevano essere le persone non esposte alla malattia da lui denunziata (Denunziata da lui? E il precursore Hep, da lui stesso riconosciuto, dove andrà a celarsi?) Rochefort, dal suo palchetto, gridò: Rougeon! — vale a dire il funzionario delle " Belle arti " che ha colpito di divieto *Les Avariès*! Lo strano in tutto questo è che in quella privata riunione non si è voluto udire alcuno che avesse sostenuta la conservazione della Censura. Perchè questo ostruzionismo odioso, in tema di propugnare una iniziativa degna dei tempi? Si dovea lasciare parlare in contraddittorio, senza perciò temere che la buona idea non fosse tratta in realtà. In ogni parte del mondo la Censura è sempre odiosa, sciocca spessissimo; quindi non si possono non salutare con viva

soddisfazione dell'animo, tutte quelle proposte che tendono ad abolirla. Sarà però difficile, finchè gli Stati resteranno avviticchiati alle presenti loro leggi, che le Censure si aboliranno. Immaginarsi, abolire delle istituzioni che vietano si dica dalle scene: “ il candido corpo della vergine „! E la morale, e il pudore? Non vi sono forse, nelle questure europee, le squadre del buon costume, composte da questurini... tutt'altro che casti e puri d'anima e di corpo!... Modificare, forse sì, nel senso che contro il divieto d'un censore, si possa ricorrere ad un appello. Ciò par logico, prudente e di un'utilità immediata. Ma torneremo di proposito sulla questione e con articoli speciali.

— Alla *Comédie Française* è stato rappresentato il nient'affatto molto preannunziato nuovo dramma di Paul Hervieu, *L'enigme*. Il successo è stato addirittura clamoroso. Pare trattisi di un dramma avvincente, impressionante, di natura un po' contraddicente alle vedute artistiche dell'autore, così segnato a dito per i suoi disdegni di ogni intruglio drammatico, di ogni vieta architettura (leggi: *Scènes à faire*) tecnica. Il contenuto n'è vecchio e se ne trovano tracce larghissime nelle commedie italiane di Paolo Ferrari e nei drammi francesi di Vittoriano Sardou. Abbiamo letta qualche critica autorevole su questo *Enigma*, ma non scevra d'ambiguità... un'enigma segue l'altro!

Per dire qualche cosa di serio e di preciso, attendiamo di leggere il dramma e, seguendo le sue fasi rappresentative, di convincerci ed accertarci quale vitalità esso intrinsecamente possa avere... a clamore esaurito. Per ora non ci risulta che questo: *Enigme* è un dramma di forma moderna e di contenuto, anzichè vecchio, notoriamente logoro.

— Il giornale *La rassegna internazionale*, per facilitare tutti quei miglioramenti che si propone, ha trasferito col 1° novembre la propria sede da Firenze a Roma (piazza in Lucina).

— Alfonso Ruta, autore dell'applaudita operetta *Don Trummettone*, ne ha ultimata un'altra dal titolo *L'abate Peronet*, in tre atti, su libretto di Enrico Golisciano. Per trattative rivolgersi al suo indirizzo in Aversa.

Roberto Bracco

La classificazione del genere d'arte
NELLA RECITAZIONE DEGLI ARTISTI DRAMMATICI

Le pagine delle riviste, le colonne dei giornali dedicate alla critica drammatica, da qualche tempo a questa parte, non contengono, in massima, che esami e giudizii sull' opera d' arte e solo qualche accenno, in generale benevolo, in calce, all'interpretazione degli artisti.

Questa docilità da parte della critica cosciente e gli enfatici panegirici della inconsciente, che costituisce il maggior numero dei cosidetti cultori dell' arte, han creato una deplorevole confusione d' idee e di leggi a riguardo delle qualità naturali onde dev' essere dotato un artista drammatico.

Non si può facilmente dimenticare che produttori e interpreti di arte debbono esser debitori alla natura di qualche privilegio. Questo obblìo, non sempre disinteressato, non mai opportuno, docilmente compatito, subìto fino ad immedesimarlo alla realtà stessa delle cose, ha fatto enormemente affollare tutte le classi artistiche ed in maniera inquietante quella degli artisti drammatici.

Anche questa corsa verso la distruzione dell' elemento vivo del teatro trae la sua origine da una combriccola di agenti teatrali, non d' altro pensosi che di riempir le casse delle loro aziende, che sono vere e proprie fabbriche di malaffare. Ma di queste fabbriche dirò quanto prima e in uno studio separato e speciale.

I nostri artisti drammatici crescono di numero di giorno in giorno: la loro immigrazione non ha bisogno di passaporti : basta una cassa di vestiario, una faciltà di linguaggio, sia pur dialettale, una coltura disgraziatissima, una faccia pipernina e l' artista drammatico è fatto. Dalla disorganizzazione in cui vive il teatro tra noi, l' arte drammatica italiana trae tutti questi vantaggi, davvero singolari!.... I pochi veri eletti, naturalmente, in tanto gregge, assumono una sostanza e una fisonomia d' arte addirittura miracolosa! Il pensiero del critico

che grida al miracolo, nel momento dell'entusiasmo, non indaga la ragione della distanza che separa il trionfatore dagli sconfitti. A lui risulta che una energia individuale si è sollevata al disopra di una energia collettiva, e questo gli basta per consacrare in quelle tali poche righe in calce, che " Tizio è meraviglioso di verità „, " Cajo di forza „, " Mevio di proteiformità „ e " Sempronio di eleganza! „. E, per la cronaca, questa critica, non ha torto!

Naturalmente, qui non tendo a dimostrare che nel teatro italiano non vi sieno grandi energie d'arte: ciò sarebbe assurdo ed io non l'ho mai pensato, nè lo penso, nonostante tutte le arrischiate e non infondate considerazioni, che vado facendo, circa l'uso cui si assoggetta tra noi la grande arte teatrale. Quì, come ho detto nel titolo, mi occupo appunto della classificazione del genere d'arte nella recitazione degli artisti drammatici.

L'uso nel teatro fa distinguere rigorosamente tra loro i cosidetti generi d'arte: il tragico dal drammatico, il comico dal buffonesco, e via via sino all'acrobatico. Per questa distinzione la nostra scena conta artisti consacrati alla tragedia, al dramma, alla commedia, alla farsa. Quanto a distinguerli, la cosa è facile: nella faccia dell'interprete di Shakespeare si scorgono due occhi truci; in quella del penetratore dell'anima di Dumas (*père* o *fils*, non importa...), si vede un color fosco ma non sconvolto, e sulla testa un cappello tenuto con molta correttezza; in quella del rivelatore del sorriso eterno di Papà Goldoni, una bonarietà e un dolce compatimento per tutto ciò che di strano e di curioso può accadere nella vita; e, finalmente, in quella del *farceur* un'arricciatura di naso, un atteggiamento malizioso d'occhi, come per dire... ma spessissimo per non dir nulla, e parecchi capelli in disordine sulla fronte: poco più poco meno, ma questo. Nessuna disciplina speciale di studii, ma una sentenziata attitudine non rispondente a nessuna sostanza o finalità artistica. Di questi elementi consta la media normale dei nostri artisti. La loro coltura consta di una pruriggine dialettica servile e di una completa assenza di principii d'arte. Niente di più misero, di più superficiale!

Quando la critica grida al miracolo perchè si trova di fronte ad un artista proteiforme, solo allora le ragioni dell'arte cominciano a prevalere; soltanto è il miracolo che non esiste! Vediamo un po'.

Dato il principio, alto, solenne principio, che il teatro è la riproduzione della vita, illuminata dal magistero supremo quanto misterioso dell'arte, l'artista drammatico non può che essere l'interprete della vita istessa, attraverso la geniale arte del teatro. Ciò ammesso —

e come non ammetterlo? — la proteiformità nell'interprete non può costituire un'eccezione, o un miracolo, per dirla più critico-teatralmente, ma deve significare, rappresentare una qualità essenziale dell'artista. Chi obietta che ciò non è e non può essere comune, non discute d'arte, ma entra in altro campo: s'occupa dei tanti artisti che occorrono alle tante compagnie, e questo è problema numerico e nulla toglie, niente sottrae alle pure ragioni derivanti dai principii puri della vera e propria e specchiatissima arte.

Dunque: è falso credere eccezionale la proteiformità d'arte in un interprete d'arte. Essa, a fil di logica, deve essere considerata una qualità eletta, preziosa, ma indispensabile e normale nelle funzioni del teatro: in altri termini, la proteiformità deve emanare dalla natura privilegiata dell'artista, sensibile ad ogni caso, ad ogni circostanza della vita. Mille esempi autorevoli posso invocare in aiuto a questa che non pretendo affermazione mia, ma convincimento che traggo dall'amorevole mio studio attorno alle fasi della vita teatrale, immune dall'imbastardimento in cui l'hanno stretta e costretta mille e mille mezzi inconfessabili di affarismo brutale.

La proteiformità richiede un numero infinito di qualità e di facoltà superiori d'intelligenza, è verissimo, ma se la consacrazione dell'artista, grande o piccino, avvenisse dopo la constatazione proporzionale, che in ogni chiamato alla nobile carriera esistessero le qualità e le facoltà richieste in un attore od in un'attrice, quanti illusi, quanti spostati di meno non si conterebbero nel teatro, e quanto bene non verrebbe all'arte drammatica, oramai diventata il rifugio anche d'ogni consolazione afrodisiaca?!

Un rigore sorretto dalla ragione, dalla giustizia, è necessario sia adoperato nelle funzioni di un'arte che ha bisogno del concorso di molti elementi per rivelarsi in azione. E nessun istituto artistico più del teatro ha bisogno di disciplina e di ordine. Ma in Italia può essere ordinato e disciplinato il teatro se è diventato il covo dei peggiori trafficanti? Del resto, nessuna organizzazione impedirà i traffici che si compiono da cupidi speculatori con l'arte teatrale, ma che importa? Importa, al contrario, che in tutta la penisola, due o tre teatri, retti dallo Stato o da Società private, funzionino a rigor di discipline artistiche: questo preme, urgentemente, per il buon nome del teatro italiano!

La specializzazione degl'interpreti nell'arte drammatica, nel concetto, è assurda; in natura, non esiste! È assurda nel concetto, perchè non vi possono esistere interpreti speciali dell'amore, dell'odio, dell'ira, della pietà, della facezia: non esiste in natura, perchè una

vita, che per la somma preponderante delle sue sensazioni, l'arte ha detta tragica o comica, possa vivere in tutta la sua azione nel teatro di una sola e separata sensazione umana. La verità induce a ragionar con semplicità, ed io spero di rendere con chiarezza, nella mia prosa pedestre, la ragione fondamentale del mio assunto.

Otello, innanzi al Doge, è semplice, è persuasivo, è mite. A Cipro è dolce, è ilare, è paterno, paterno quando si presenta per sedare la mischia provocata ad arte tra gli ebbri armigeri. Di fronte a Jago è prima espansivo, poscia in sete d'indagine febbrile: infine, svelata l'infamia, truce, odiante, implacabile. Con Desdemona è lieto, adorante, dubbioso, acciecato, plorante, offeso nella grande anima ingenua, sdegnoso, sprezzante, vendicativo, fino al delitto! La somma preponderante delle sensazioni nel colosso shakespeariano è acre, è forte, è terribile; la secondaria è fatta di sorrisi e di soavità: un attore che si arrestasse nell'approfondimento della prima, trascurando l'altra, farebbe opera perfetta? — No! — Ma l'interprete che penetra tutta la gamma della vita di *Otello*, compie un'opera degna di alto rispetto, e tale opera è di proteiformità, appunto perchè la vita in generale, e quella speciale di *Otello* in particolare, non è uniforme nell'intimo germoglio e agitare dei sentimenti. Ma vi sono interpreti che riescono meglio nell'amore che nell'odio, certamente: ma sono interpreti incompleti della vita, quindi artisti imperfetti ma rispettabili del teatro. A talune delle deficienze naturali supplisce l'attore esperto sviluppando ad arte ciò che dentro non ha o non si è accorto di avere. Anche questa, a rigore di eclettismo elevato e puro, è da considerare come una transazione, ma è di quelle che vanno nell'ordine generale della suprema finzione onde è assoggettata tutta la delicata, squisita esistenza del teatro.

Vi sono pure esseri, cosiddetti artisti, che illudono, mostrando di riuscire nella rivelazione di una o più, non oltre tre, di queste sensazioni. Di costoro non conviene tener conto: sono scimmie nella forma, pappagalli nella sostanza: ripetono il gesto e rifanno la voce inconsapevolmente. Non è proprio a dire che siano inutili al teatro, no: sono fatti per rendere ancora possibile l'esistenza della famiglia dei figuranti. Ma — purtroppo! — ai giorni nostri quanti figuranti non riempiono la classe degli artisti?!

Tommaso Salvini ritenuto, ed a ragione, un interprete completo di *Otello*, deve la sua insuperata grandezza di artista, oltre che allo studio diligente, alle qualità e facoltà naturali di cui ho tenuto parola dinanzi. Nè si deve credere ch'egli nulla abbia fatto per sviluppar quei doni di cui gli è stata prodiga la natura! Il Salvini, per chi voglia dare uno sguardo a tutta la sua carriera di attore, deve risultare quale è,

un artista che ora per ora, nelle specie più disparate dei personaggi scenici, ha impegnato tutto il suo ingegno, intento a sviluppare tutte le sue preziose e reali attitudini, a traverso delle sensazioni più diverse della vita, fino a possederle tutte, a conservarle tutte, anche quando, a detrimento, s'intende, delle sorti del teatro italiano, in ciò che riguarda lo sviluppo organico di questo, ha limitato il numero delle sue interpretazioni a quello ritenuto sufficiente per affrontare, svolgere e compiere dei giri all' estero, in omaggio all' oraziano:

" *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci...* "

Non è inverosimile, anzi è frequentissimo, il caso d'un artista, che vizii la sua natura con l' arte, cioè con quella ch'esso crede sia un'arte! Si conoscono artisti dalla voce armoniosa, dagli occhi vivi e penetranti, dalla figura singolarmente bella, che esercitano la loro carriera d' attrici o d' attori senza provare alcun' emozione e quindi senza farne provare, e non comprendendo che cose inutili e perfettamente estranee all' arte. Naturalmente a costoro è stato negato ogni lume d' intelligenza e non possono che essere degni di compassione, nè da essi è lecito trarre norma e guida per stabilire una qualsiasi traccia nell'ordine di queste modeste discettazioni.

Il caso che va considerato è quello per il quale creature in difetto di bellezze naturali raggiungono nel teatro delle altezze mirabili e sorprendenti di arte. Non desidero apparire un " laudator temporis acti " e quindi lascio da parte la citazione di nomi di grandi infelici fisici del passato, che hanno impresse orme incancellabili nella storia della coltura e dell'arte universale; quindi mi limito a ricordare i nostri contemporanei.

Non sono dotati di fisici vantaggiosi Ermete Novelli e Ferruccio Benini, ma se la natura è stata con loro avara di forme esteriori, di metalli vocali, in compenso li ha dotati di magnifici intuiti, di pronte intelligenze, di ferree volontà. E questi doni sviluppati con lenta, perspicua, tenace avvedutezza, hanno potuto fare del primo un attore addirittura eccezionale per la sua compendiosità eclettica, e dell' altro l' interprete più oggettivo, più denso, più sensibilmente colorito delle disparatissime, antipodiche sensazioni della vita. Nè uniformi, nè monocordi sono da considerarsi Eleonora Duse ed Ermete Zacconi, nonostante la loro arte singolarissima, personalissima. Così l' una che l' altro, allorquando interpretano un vero carattere scenico, provano all' evidenza di viverne, per così dire, tutta la vita, illuminandone tutti gli aspetti, rilevandone tutti i connotati e fisici e morali, rivelandone ogni intima sfumatura dello spirito, ogni percezione della mente, ogni atteggiamento della persona. La loro intelligenza, vera-

mente moderna, li guida a considerare prima biologicamente il personaggio che si accingono a studiare e a impersonare, poscia, con vivo senso d'arte, ne indagano la natura psicologica e la conformazione anatomica. Con tale preparazione, la prima vi offre un capolavoro interpretativo con la Paula (*La Seconda moglie*) di Pinero: l'altro una meravigliosa figura scenica vivente con Nikita (*La Potenza delle tenebre*) di Tolstoi! Senza uno sviluppo razionale di proteiformità di arte, sarebbe stato possibile ad Eleonora Duse di vivere tutta la vita di Paula, e ad Ermete Zacconi tutta quella di Nikita? E per attestare della proteiformità di Salvini, di Novelli, di Benini, di Ermete Zacconi e di Eleonora Duse, per citare le sole pietre miliari del cammino del nostro palcoscenico, occorre ancora dire che il superbo interprete di *Otello* è anche un piacevolissimo Lord Bonfill della goldoniana *Pamela Nubile*; che il terrificante *Yorik* è al tempo istesso un ineguagliabile Petillon: che il tipico Nobilomo Vidal non è per intensità di arte al disotto d'uno dei personaggi drammatici del teatro sociale di Giacinto Gallina: che l'insuperato interprete d'Osvaldo è l'ugualmente insuperabile De Ryons dumassiano e il fresco, zampillante temperamento bisbetico di Lindoro: che, infine, l'interprete della shakespeariana *Cleopatra*, così pittorica e così viva è quella stessa che ha resa meravigliosa di semplicità la vita della *Moglie ideale* del Praga? Ma che! Queste frasi, pei tempi nostri, sono da considerare come vecchi stornelli di Provenza! È tempo di parlare un altro linguaggio e di combattere, così i luoghi comuni delle cosidette scuole d'arte e della critica spicciola, che gli idiotismi delle folle.

Perchè un artista dimostri all'evidenza di essere in possesso della necessaria facoltà interpretativa proteiforme, giova ripeterlo sino alla sazietà, può bastare la personificazione felice d'un sol carattere teatrale: ciò che significa *aver rivissuta tutta una vita, averne sorrisa tutta la lietezza, averne pianto tutte le lagrime, averne godute tutte le illusioni, le gioie, averne sofferte tutte le sofferenze:* e questa non è uniformità, monodia, monocromismo, ma un complesso vitale di sensibilità, un iridismo sfolgorante in tutta la sua varia possanza, è l'eclettismo sublime della natura, è la vita!

Col trionfo di queste semplici verità, quale figura saranno destinate a più oltre fare, le famose classificazioni del genere d'arte nella recitazione degli artisti drammatici, al cospetto del mondo della logica e del buon gusto? Come hanno provato anche certi recenti, inconsiderati voli " troppo alti e repentini ", che non è possibile dare al teatro un qualsisia aggettivo, una qualsisia missione speciale, così risulta limpido e convincente che l'artista drammatico, il vero e proprio arti-

sta drammatico, non può avere che il solo nome che ha, perchè, implicitamente, per legge fondamentale, dettata dalla natura della scena di prosa, si sa e si comprende che l' eletto interprete dei caratteri scenici è in possesso d'una sensibile anima compendiosa, capace di rispecchiare in sè le molteplici fasi della vita.

Appare inutile, quindi, di più oltre stillar quintessenze, di addentrarsi in viottoli dialettici impressionanti ma senza uscita, in sofisticazioni che contrastano stridentemente con la natura plastica e sintetica dell' arte drammatica, quando vi è una via luminosa, sana, libera da percorrere!

Bisogna oramai distinguere che vi sono personaggi tragici o comici, nella somma preponderante della loro natura o stile artistico, ma non vi possono essere, e in sostanza non vi sono, attori comici o tragici. Breve: nel teatro non sottratto al senso della vita e al magistero dell' arte, cioè: nel vero teatro, non vi sono che artisti in felice possesso di facoltà geniali, capaci d'interpretazioni assolutamente oggettive; gli altri non sono che dei poveri mestieranti nel senso più pietoso dell' espressione.

E così, studiando serenamente i procedimenti altrui, risulta che intendono il teatro la maggioranza delle Nazioni straniere. Esempio a noi più prossimo, la Francia. Colà non si parla che di ruoli giovani o vecchi, quando si vuole indicare l' artista; si parla di ruoli comici o drammatici, quando s'intende qualificare un personaggio scenico. In questa distinzione semplice e profonda è tutto il modo complesso, logico, esauriente con cui è inteso lo scopo delle funzioni teatrali, guidate dalle leggi eterne dell' arte.

Ma in Italia sentiamo dire che per vivere gli artisti drammatici debbono specializzarsi. Certo, nell' affermazione c' è un equivoco, diversamente si avrebbe il diritto di chiedere ai sostenitori della tesi: che cosa intendete dire per specializzarsi in arte? Volete forse dire: non fare dell' arte? E questa mi pare una perdita inutile di parole, giacchè, proprio così, in Italia, la maggioranza dalle compagnie d'arte drammatica, non fanno che del bisticcio rappresentativo e non danno luogo che ad una continua turbolenza decorativa per *sfruttare* in oggi, il quarto d' ora della moda coreografica!

Che cosa circoli tra gli artisti drammatici di negativo, perchè la maggior parte della loro azione si svolga in così evidente contrasto con la loro naturale finalità, ho più volte ampiamente detto e ripetuto, anche in questa rivista: circola, lo ricordo ancora una volta, una banda cupida, scellerata, ignorante, odiosa, delittuosa di trafficanti, che negoziano di teatro come delle cose le più innominabili. Date

uno sguardo, in tutta Italia, salvo eccezioni davvero rare, rarissime, alle direzioni teatrali. Sono in mano di gente incolta, avida, che vi ride in faccia se gli parlate di Giacosa, e vi piglia in giro se gli ricordate che anche in Russia, oltre che a Parigi i Bilhaud, esiste qualche Ostrowsky!

È gente che parla di bellezza accennando alle nudità d'una corista da operetta, di grazia alludendo ad un lupanare posciadistico, di valore additando un *bordereau* d'incasso cospicuo per la rappresentazione, mi si perdoni l'inelegante accoppiamento di termini, di una abbominevole scurrilità! E per questa gente, responsabile di pervertimenti e di disgusti, non vi son leggi, nè civili nè penali! Non vi son censure governative, le quali esistono per sopprimere dal copione di un dramma, per esempio, una frase che suoni: " la nuda bellezza della dea, „ e per consentire, integralmente, la rappresentazione d'una bizzarria, diciamo così, anche se questa, come in una certa *pochade*, presenta al pubblico, coricati nel medesimo letto, una donna e più uomini! Io non mi stupisco in nome della morale, per non essere bollato di codino, ma mi ribello a queste nefandezze in nome della decenza e pei diritti dello stomaco!

Così, come sono ridotte al presente le cose teatrali tra noi, fa vergogna ad ogni italiano d'intelletto e di gusto, di ricordare che in Italia esistono ed agiscono dei teatri! Ma il pubblico abbocca al pervertimento.... e allora confessate, o dirigenti e capocomici senza coscienza, che siete dei lenoni teatrali, e non venite a parlar d'arte al pubblico e a noi!

I sostenitori della tesi: " Specializzarsi per vivere „ trattano più una questione economica, pur necessaria, che una quistione artistica. Sia, ma precisino bene le loro idee. Essi, evidentemente, intendono di specializzare i teatri, con tante varie *maniere* di componimenti teatrali. È, in tema economico, una concessione che chiedono. Naturalmente, in tutto questo, l'arte non ha nulla da vedere! Non nego che nelle altre Nazioni esistano teatri speciali, ma soggiungo, che le più civili posseggono l'eletta fra le scene di prosa, che è quella appunto entro il cui àmbito, stabilmente, fiorisce e si consolida la serena arte del vero teatro!

Facciamo noi altrettanto, creando l'edificio immortale, e abbandoniamo al tempo, il miglior piccone, la demolizione inesorabile di quegli innumeri canili in cui, scompostamente, nell'ora che volge, s'abbaia e si morde, classificatamente, d'arte drammatica....

28 novembre.

Gaspare di Martino

MOLIÈRE E BARON

È fuor di dubbio che Michele Baron dovette a Molière i primi insegnamenti nell'arte di recitare: ma, poichè l'autore del *Tartuffo* non eccelse mai come attore altro che nel comico, lo scolaro doveva superare il maestro.

La grande fama di Baron come attor tragico non comincia però che dopo la morte di Molière: prima di allora Baron non aveva potuto dimostrare che delle eccellenti attitudini alla scena: oltre alla prestanza della persona, alla grazia naturale delle movenze, l'attore ancor giovanissimo (quando Molière morì, Baron non aveva neppur vent'anni) possedeva una vivace e pronta intelligenza, un grande amore all'arte sua.

E l'amicizia fra il più grande autor comico dei tempi moderni ed il più famoso attore delle scene francesi non cessò che con la morte di Molière: una paterna protezione da parte di questi, una tenera e sollecita cura guidava i primi passi nella vita del giovine Baron: una affettuosa riconoscenza da parte dello scolaro rendeva forse meno amari gli ultimi giorni di Molière. Che Baron abbia tradito il proprio benefattore, e che questi l'abbia saputo non consta con certezza: sembra anzi assai probabile che Molière non sia venuto a conoscenza dell'intrigo, di cui faremo parola più innanzi. Come si spiegherebbe in caso diverso, la sollecitudine di Baron verso Molière sino all'ora della morte?

Ma di ciò più tardi.

Quello che è certo si è, che Molière sin dal momento che lo conobbe, mostrò per Baron una viva simpatia ed una tenera amicizia (1).

---

(1) Ed affrettiamoci quì subito ad accennare alla calunniosa affermazione dell'autore della *Fameuse Comédienne* [1]), che cioè fra Molière e Baron cor-

[1]) La fameuse comédienne ou Histoire de la Guérin auparavant femme et veuve de Molière. Réimpression conforme à l'édition de Francfort 1688, suivie des Variantes des autres éditions et accompagnée d'une preface et de notes, par *Jules Bonnassies* (Paris, Barraud, 1870).

È curioso il modo con cui Molière fece la conoscenza del giovane attore.

V'era a Parigi in quel tempo una Compagnia composta di tre fanciulli, che recitavano qualche commediola e qualche pantomima: il direttore della *troupe* era un certo Raisin, che aveva ottenuto dal Delfino di intitolare al suo nome la Compagnia.

Il piccolo Baron, rimasto orfano a nove anni, era allora in pensione a Villejuif, ove l'avevano messo i suoi zii, che, da buoni tutori avendogli mangiato digià una gran parte dell'eredità materna, altro non desideravano che di allontanarlo: e, per disfarsi del tutto di lui, cogliendo il pretesto che il ragazzo aveva attitudine a recitare perchè declamava volentieri dei versi, lo misero per cinque anni nella compagnia dei *petits enfants du Dauphin*, come era chiamata quella di Raisin.

La Raisin, che nel frattempo era rimasta vedova, accolse con gran gioia il piccolo Baron, che dimostrava talento vivace, e che era figlio di una delle migliori attrici del tempo (1).

---

ressero dei rapporti ignominiosi. L'edizione di Francoforte del 1688 di quel libello contiene in proposito una lunga storia di una rivalità di Molière col Duca di Bellegarde, nell'amore di Baron. L'edizione " senza luogo nè data " non accenna affatto a questo preteso amore contro natura. Tanto il *Loiseleur* [1]) che il *Bazin* [2]) respingono sdegnosamente la calunnia, che oscurerebbe il nome di Molière: e troppo onore invero le fa il *Bazin*, cercando di trovar le ragioni per cui tale accusa non può sussistere.

(1) La madre di Baron si chiamava Giovanna Auson [3]). S'era sposata con Andrea Baron a sedici anni (nel 1641): era rimasta vedova a trenta: morì a soli trentasette. Era celebre per la sua bellezza: quando si presentava dalla Regina madre (Anna D'Austria), che l'aveva presa a proteggere, per assistere alla sua toeletta, alle parole di Sua Maestà: " Signore mie, ecco la Baron! " tutte le Dame scappavano, non potendo sostenere la vista di una tal bellezza [4]).

Il padre di Baron era nativo di Issondu, nel Berry: il suo vero nome era Boyron, ma siccome Luigi XIII lo chiamava familiarmente "Baron", così egli adottò questo nome. Morì per una ferita al piede, fattasi, durante la rappresentazione del *Cid*, respingendo una spada [5]).

[1]) *Jules Loiseleur*. Les points obscurs de la Vie de Molière. (Paris. Liseux, 1877).

[2]) *A. Bazin*. Notes historiques sur la vie de Molière (2e éd.). (Paris, Techener, 1851).

[3]) *J. Taschereau*. Histoire de la vie et des ouvrages de Molière. (3.e éd.) (Paris. Hetzel. 1884).

Il *Soleirol* (Molière et sa troupe (Paris. 1858) la chiama *Auson*: il *Campardon* (Nouvelles pieces sur Molière et sur quelques comediens de sa troupe (Paris. Berger-Levrault 1876) scrive: *Auzon*; il *Moland*: *Auzoult*.

[4]) *Léris*. Dictionnaire portatif des Théâtres (Paris, 1763).

[5]) Lettre à mylord*** sur Baron et la demoiselle Lecouvreur, par *George Wink* (d'Allainval.) (Paris. Ponthieu 1822).

Aveva poco più di dieci anni quando entrò nella *troupe* della Raisin, e fece furore per il suo modo spontaneo e disinvolto di recitare: tutta Parigi corse ad applaudire il piccolo prodigio.

La Raisin guadagnò ventimila scudi, ma in un giro in provincia consumò poi tutto il guadagno con un tal Olivier, gentiluomo del Principe di Monaco, che l' amava pazzamente: sicchè dovette ritornare a Parigi da Rouen, ove aveva stabilito di dare le sue rappresentazioni. Non avendo neppur quì alcuna risorsa, la Raisin, che prima aveva piantato le sue tende presso il vecchio Hôtel de Guénégaud, ricorse a Molière, del quale conosceva il buon cuore, per pregarlo di imprestargli il suo teatro per tre sere. Molière le accordò ciò ch' essa richiedeva: ed il piccolo Baron ebbe tanto successo, che la Raisin riempì il teatro tutte e tre le sere, guadagnando dei buoni scudi.

Molière, che in quei giorni era ammalato, non potè assistere nè alla prima, nè alla seconda rappresentazione: ma, avendo grande curiosità di sentire questo piccolo prodigio, il terzo giorno si fece trasportare al suo teatro. Baron fu quella sera festeggiatissimo: la Du Parc, attrice dell' Hôtel de Bourgogne, fece al piccolo attore molte carezze e volle che egli le promettesse di andarla a trovare a casa: ma Molière, che presso i comici era un' autorità, mandò a monte la visita, portandolo con sè a cena (1). Anzitutto egli mandò a chiamare un sarto, al quale ordinò di fare un bel vestito per l'indomani stesso — giacchè il piccolo Baron era in un gran cattivo stato — e per poterlo meglio osservare e studiarne le tendenze, lo volle presso di sè fino al giorno dopo.

Allorchè, svegliatosi la mattina appresso, il futuro grande attore scese da Molière per ringraziarlo del nuovo vestito, il suo protettore volle unire al dono dell' abito un regalo di sei luigi d' oro, dandogli facoltà di spenderli a suo piacere. " Tutto questo „ — è sempre il Grimarest che racconta — " era un sogno per un fanciullo di dodici anni, che era da lungo tempo in mano di gente dura, con la quale aveva sofferto. „

Molière, che si era levato quella mattina alle quattro, per presentare al Re una supplica, di permettergli cioè di togliere il piccolo Baron dalla Compagnia della Raisin, comunicò al giovare attore la sua intenzione di prenderlo con sè per aggregarlo alla propria compagnia.

Ma chi non s' accontentò tanto facilmente fu la Raisin, che, isti-

(1) *Grimarest*. La vie de M.r de Molière; Réimpression de l'édition originale (Paris, 1705) et des pièces annexes; avec une Notice per A. P.-Malassis. (Paris, Liseux. 1877).

gata dal suo amante, venne irritatissima da Molière, a lagnarsi del suo procedere, minacciandolo anche di morte. Molière tranquillamente ordinò alla sua gente di mandar via quell' importuna, mostrando di non curare affatto le recriminazioni di lei: allora la Raisin cambiò tattica, e vista l' impossibilità di riavere il suo Baron (non potendosi revocare un' ordinanza reale) pregò Molière di volerle accordare il piccolo attore ancora per soli tre giorni.

E Molière generosamente acconsentì a ch'egli recitasse nella *troupe* della Raisin non solo per tre, ma per otto giorni, purchè il piccolo Baron non restasse presso di lei: temeva — è facile a comprendersi — che essa o il suo Olivier, suggestionando l' attore, lo persuadessero ad abbandonare la Compagnia di Molière.

E il grande autor comico ebbe cura di Baron come di un proprio figlio: non solo coltivò le sue buone disposizioni al Teatro, specialmente per il genere tragico, non si limitò soltanto ad istruirlo nell'arte di pronunciare correttamente, di parlare con naturalezza ed in modo che il pubblico non perdesse una sola parola, ma lo educò pur anche ai sani principii della morale, gli coltivò i buoni sentimenti dell' animo, e con la parola e con l' esempio, volle farne un uomo. A misura che il fanciullo diventava grande, Molière sempre più si attaccava a quell' allievo, nel quale sperava di sopravvivere (1).

Di questa influenza dell' arte e della moralità di Molière sulla vita di Baron e sulla futura sua carriera di attor tragico ne parla il Voltaire con competenza: " Molière elevò e formò un uomo, che per la superiorità dei suoi talenti, e per i doni superiori che aveva ricevuti dalla natura, merita d' esser conosciuto dalla posterità: era il commediante Baron, che fu unico nella tragedia e nella commedia. Il suo merito stava nella perfezione che non ha quasi appartenuto che a lui. „ E la Clairon, che fu una delle migliori attrici del secolo scorso, disse di Baron: " Ebbe la fortuna d' esser stato educato da Molière (2). „

L' aneddoto, che quì riporto, prova non solo la bontà d' animo di Molière, ma puranco la sua delicatezza nel fare la carità: di tali esempii Baron doveva approfittarne.

Un povero commediante, di nome Mondorge, venne a chiedere a Molière, prendendo ad intermediario il Baron, qualche piccolo soccorso: " Quanto credete che gli si possa dare? „ chiede Molière.

---

(1) *Loiseleur*. Op. cit.

(2) *M.lle Clairon*. Mémoires, écrits par elle-même. (Paris. Ponthieu. 1822). *Hippolyte Lucas*. Histoire philosophique et littéraire du Théâtre Français. (2.a éd.) (Paris, 1862). T. 1er.

Quegli risponde che quattro pistole sarebbero state per il momento sufficenti: " Ebbene, disse Molière, ecco quattro pistole che gli darete a mio nome, ed eccone altre venti, che gli darete per conto vostro. „ ed a questo generoso regalo aggiunse quello di un vestito da teatro, quasi nuovo.

In ogni occasione Molière cercava d' infiltrare nell' animo del giovinetto onesti e generosi principii. Corrispose poi il celebre attore a quanto Molière si proponeva che divenisse, e fu veramente un uomo di animo forte e leale?

La sua meravigliosa bellezza, procurandogli dei facili amori, in teatro e fuori, e concedendogli avventure galanti in gran numero, dovea finire con inaridirgli il cuore. Quando Molière scrisse per Baron la parte di *Myrtil* nella *Mélicerte*, presentiva che quel giovane, del quale, nella commedia, tre pastorelle si disputavano il cuore, sarebbe divenuto, nella vita, l' *homme à bonnes fortunes?* (1)

Molière aveva in quel tempo composto, per ordine di Luigi XIV, un divertimento, che dovea far parte del *Ballo delle Muse:* ma della *Mélicerte* non compì che due soli atti, ai quali aggiunse una *Pastorael comica* di cui poi bruciò il manoscritto.

Durante le prove, per leggerissima causa (e nessuno dei molti biografi di Molière ci dice quale fosse stata) la moglie di Molière, invidiosa dell' affetto che suo marito portava a Baron, si lasciò andare sino a dare uno schiaffo al fanciullo. Questi se n' ebbe tanto a male da non voler più rimanere nella compagnia, malgrado il suo affetto e la sua riconoscenza per Molière. Ebbe questi un bel persuaderlo, che uno schiaffo dato da una donna non può offendere: tutto ciò che potè ottenere dal suo protetto fu che non abbandonasse le prove e non danneggiasse il buon esito della rappresentazione con un' improvvisa partenza.

Il giovane ebbe l' audacia di chiedere al Re (vedi di che si occupavano i sovrani d' allora!) la rescissione del contratto con Molière, e ritornò nella Compagnia della Raisin, con la quale corse la provincia. Stette fuori di Parigi quattro anni, dal 1666 al 1670, ma non sempre con la sua antica direttrice: fu prima con lei a Rouen, poi andò in un' altra *troupe* assai migliore, ove c' era l' attrice Beauval: viaggiò nella Linguadoca, in Provenza, nel Delfinato, si fermò a Lione, e alla fine a Digione.

E fu da questa città che Molière, triste nella sua solitudine e molto

(1) *Eugène Noel.* Molière, son théatre et son ménage. (Paris. A. H. Becus. 1880) (3.e éd.).

addolorato della lontananza del suo giovane amico, lo richiamò presso di sè con una lettera, sapendo quanto anche lo stesso Baron rimpiangesse d'esser partito da lui per una cagione così futile: le parole che anche in pubblico andava dicendo il giovane attore sui benefizii di Molière e sulla bontà sua, i rimpianti d'esserne privato, furono raccontati a Molière, il quale ottenne dal Re, che Baron rientrasse nella Compagnia.

Molière lo andò ad aspettare alla porta *Saint-Victor*, ma — sia perchè il giovane nel frattempo era cresciuto ed avea cambiato aspetto, sia che gli fosse sfuggito nella folla — non potè vederlo: tornato a casa tutto triste, quale non fu la sua sorpresa nel vedervi già il suo giovane amico, il quale per arrivar più presto aveva perfin dimenticato in un albergo lungo la via un borsellino, ove teneva tutto il suo danaro.

Baron, che aveva preparato un bel discorso per domandar scusa al suo benefattore, vedendo che questi, commosso, gli tendeva le braccia, altro non potè fare che pianger di consolazione: Molière, vedendo che non aveva avuto a che fare con un ingrato, da allora in poi raddoppiò di amore verso di lui.

Ma eccoci al punto delicato nei rapporti fra Baron e Molière. Accetteremo noi senza critica l'asserzione dell'autore di quell'ignobile libello contro Armanda Béjard, ed ammetteremo, valendoci della parola di chi scrisse la *Famosa Commediante*, che vi fosse un legame colpevole fra Baron e la moglie di Molière?

Tutti i biografi si mostrano, a questo punto, molto severi verso Baron: ma, se l'orgoglio smisurato, le sue buone avventure non contribuivano certo ad accrescergli le simpatie fra i contemporanei, gli storici avrebbero dovuto mostrarsi un po' meno passionali nel loro giudizio. Il solo Grimarest, poco tenero in generale per gli attori, gli fu amico, e nel suo libro su Molière (già più volte citato) non accenna all'ingratitudine di Baron verso Molière: ma le notizie riguardanti i rapporti fra loro due, furono dettate probabilmente dallo stesso Baron. Il Larroumet (1) lo chiama " insopportabile vano ": il Lotheissen (2) addirittura " senza cuore. "

Certo è, che, se la relazione amorosa fra Baron e Armanda fosse vera, il carattere del grande attore ne uscirebbe non poco menomato.

(1) *Gustave Larroumet.* La Comédie de Molière, l'auteur et le milieu. (Paris, Hachette, 1887).

(2) *Ferdinand Lotheissen.* Molière, sein Leben und seine Werke. (Frankfort a. M., 1880).

Ma alcune giustificazioni si presentano al critico in quest' occasione.

La causa di un avvicinamento fra Armanda e Baron fu data dalla rappresentazione di *Psyché*: la Molière, protagonista seducentissima, e Baron, nella parte di *Amore* " splendido di bellezza e di grazia „ (1) dovevano dichiararsi reciproco amore nella commedia: non tardarono a farlo nella vita. La rappresentazione stessa di quell' idillio mitologico, pieno di sensualità e di mollezza, forse fu la prima complice ai loro amori. Se bisogna credere a quanto è scritto nella *Famosa commediante*, sarebbe stato Baron il primo a rompere il ghiaccio: vedendo che la Molière non lo guardava di mal occhio, si fece ardito sino a farle una dichiarazione. L' autore del libello malignamente nota: « Finchè ella era stata con suo marito, aveva odiato Baron come un piccolo sventato che li metteva spesso in disaccordo; e siccome l' odio (come le altre passioni) fa divenir ciechi, il suo odio avea impedito di trovarlo bello. „ Ed aggiunge un po' più in là: " e vide che potea farsene un piacevole divertimento. „

Armanda, che era la frivolezza fatta donna, non sarebbe dunque rimasta insensibile alle espansioni d' un giovane bellissimo, fiorente dei suoi diciassett' anni: fino allora lo avea tenuto come un fanciullo: per la prima volta egli appariva ai suoi occhi come un giovane fatto. Forse la civetteria innata di Armanda si compiaceva di sedurre un giovane, al quale si attribuivano già numerose avventure galanti.

Il Larroumet (2) nega la relazione, adducendo che Armanda non era tal femmina da ricercare l' amore degli adolescenti: per far ciò era ancora troppo giovane. Sembrami non esser questo un argomento serio: la moglie di Molière non doveva esser troppo difficile nella scelta, e d' altronde la bellezza di Baron (ereditata forse da sua madre) doveva esser appetitosa a qualunque donna.

Quello che è certo si è che la relazione durò poco: Baron, che per sedurre la moglie del suo protettore aveva promesso di sacrificarle tutte le sue amanti, appena ottenuto ciò che desiderava, ritornò alle antiche avventure: ed Armanda, dal canto suo, vedendolo così infedele, corse ad altri amori, ai molti successi galanti di cui s' infiorò la sua vita.

Che Baron sia stato l' amante di Armanda almeno una sol volta, è molto probabile. Il Tascherau (3), il Campardon (3), il Loiseleur (3)

(1) *Louis Moland.* Molière sa vie et ses ouvrages; avec une notice sur le théâtre et la troupe de Molière. (Paris. Garnier frères. 1887).

(2) *Larroumet.* Op. cit.

(3) Op. cit.

ammettono la relazione: la negano molto recisamente il Livet (1) e il Larroumet (2).

Come avrebbe potuto un professionista della galanteria come il Baron, l'uomo *à bonnes fortunes* tipico, rimanere indifferente alle civetterie di una donna giovane e seducente come la moglie di Molière? Ed è anche possibile che questa abbia provato una crudele gioia nell'abbassare al suo livello — nella comunanza dell'ingratitudine — uno dei pochi amici di suo marito, ed abbia gustato il piacere di vederlo vile per cagion sua. Ma ciò che non è verosimile si è, che lo scetticismo freddo di un " amante-professionale „ si sia spinto fino alla premeditazione del tradimento: io non posso credere ad un'ingratitudine così nera: e d'altronde tutti gli atti della vita di Baron sono a negarlo recisamente.

È probabile — come dissi — che Baron non abbia saputo resistere alla tentazione del frutto proibito: nell'entusiasmo del successo, nel calore della recitazione, nella comunanza degli applausi, Baron trovandosi vicino ad una donna graziosa può aver perduto la testa, ma un tradimento continuato non è in lui possibile: rammentiamoci che Baron non aveva allora ancor diciott'anni, le qualità scettiche di " uomo dalle buone fortune „ si svilupparono più tardi. D'altronde Armanda non poteva pretendere (come si volle dire) di fare l'istruzione galante del giovane attore: come abbiamo veduto, egli, al tempo della sua relazione con Armanda, aveva già più volte morso al dolce pomo.

Di aneddoti sulle sue buone fortune se ne raccontano a centinaia: fra tutti è grazioso questo che narra il Tascherau, probabilmente posteriore, e che a me piace quì riportare. Baron non limitava le sue galanti conquiste al solo mondo delle attrici, ma ebbe grande successo anche presso molte dame della Corte. Ad una Duchessa, che, vedendolo comparire un giorno, in pieno ricevimento, espresse un po' bruscamente la propria maraviglia con le parole: " Che venite a fare quì? „ Baron rispose: " Sono venuto a prendere il mio berretto da notte, che ho lasciato quì stamane. „

Ritornando all'avventura con la Molière, e per concludere su quanto vi sia di vero nelle molte chiacchiere che in proposito si son fatte, bisognerà proprio gettar la pietra addosso a Baron, perchè, in un momento di follia, si abbandonò ad una passione colpevole?

---

(1) Les intrigues de Molière et celles de sa femme, ou La Fameuse Comedienne, histoire de la Guerin, avec preface et notes par *Ch. - L. Livet.* (Paris, Liseux. 1877).

(2) *Larroumet.* Op. cit.

Io non ho nessuna intenzione di riabilitare (se pur ne ha bisogno) il nome di Baron.

Ma non bisogna dimenticarsi in che tempo e in che ambiente siamo. Poteva in quel mondo di attrici leggere e galanti, in quella società profondamente immorale, aver importanza un amoretto, una " passade ", un capriccio soddisfatto senz' ombra di sentimento, nè di affetto? Rammentiamoci che lo stesso Molière, così rigido nella morale, così austero in tutta la sua vita, sposò la sorella minore della sua antica amante. (E non vorremo qui associare la nostra opinione alla calunnia di Montfleury, che lo accusò al Re di esser stato amante della madre e di aver sposato la figlia: i più recenti studî su Molière provano che Armanda era sorella e non figlia di Maddalena Béjard.) E vorremo noi giudicare un amoretto fra comici del Seicento con gli stessi concetti di ringhiosa moralità del giorno d' oggi?

Il Livet (1) nega ogni relazione fra Baron e Armanda, per la reciproca antipatia che, fin da quando si conobbero, esisteva fra quei due: e di più adduce come prova la partenza di Baron dalla *troupe*, dopo la morte di Molière: l' unico legame che avesse trattenuto Baron era l' amicizia per il suo benefattore: morto questo, non c' era più nessuna ragione di rimaner presso la vedova.

Molti voglion vedere in quest' improvvisa partenza una prova di più dell' ingratitudine di Baron, giacchè l' abbandono della Compagnia privava la Molière del suo miglior attore.

Io credo vedere in questa fuga improvvisa la prova chiara, lampante di una relazione—sia pur passeggera—fra la Molière e Baron. Non era per togliersi dinanzi agli occhi la prova vivente della propria colpa che Baron se n' andava? Non era un sentimento tardivo, sorto improvvisamente dinanzi alla morte del proprio benefattore, forse dalla commiserazione per la perdita di un così nobile amico? Baron deve aver provato certo, già ancor prima, del disgusto verso sè stesso, e questa fu forse la causa della poca durata della relazione.

E l' attaccamento suo a Molière fino agli ultimi istanti di vita, non è una prova sufficente della stima e del rispetto di Baron verso il grande comico?

Come è noto, allorchè il giorno della quarta rappresentazione dell' *Ammalato immaginario* Molière si sentì male, fu Baron a scongiurarlo di non recitare e di aver cura della sua salute. E più tardi avendo Molière dei brividi di freddo, fu sempre Baron a prendergli affettuosamente le mani e a riscaldarle nel proprio manicotto, e fu

(1) *Livet.* Op. cit.

Baron ad accompagnarlo a casa dal teatro dopo il primo sbocco di sangue.

Mentre Baron si era un momento allontanato dal letto del morente per chiamare Armanda, Molière ebbe un nuovo e più violento sbocco, che inondò di sangue tutto il letto. " Ecco qualcosa di nuovo, " disse Molière a Baron, ed avendo questi gridato dallo spavento, fu lo stesso Molière a tranquillizzarlo ed a pregarlo di non inquietarsi per lui (1).

Per tutti questi incidenti, io non sono d'accordo col Noel (2), che crede Molière consapevole del legame, e che, come prova, cita il fatto che ei non volle più recitare la parte di *Arnolfo* nella *Scuola delle mogli:* " come avrebbe potuto " — dice il Noel — " esclamar ancora:

> " Aurai-je pu prevoir, quand je l' ai vu petit,
> " Qu' il croitrait pour cela ? "

Una semplice coincidenza non significa nulla. Il Campardon (3) anche lui crede che Molière abbia avuto conoscenza della relazione, e dà come prova di ciò, che Molière si rifiutò di pagare a Baron un debito di 3000 lire tornesi, da lui garantito. È possibile in Molière una così bassa vendetta ?

Nè è a credere ciò che dice l' autore della *Fameuse Comédienne*, che, avendo saputo della relazione, Molière fosse meno benevolo verso Baron, e sempre più chiuso in sè stesso.

Come si concilierebbero queste asserzioni col fatto che Molière tenne Baron presso di sè fino al letto di morte, non trascurando pel suo giovane amico nessuna manifestazione d' affetto ? (4)

E voglio raccontare ancora un aneddoto che proverebbe l' ingiustizia di certi insulti contro la memoria di Baron e dell' accusa d'ingratitudine verso Molière.

---

(1) *Arsène Houssaye.* Molière, sa femme et sa fille. (Paris. Dentu. 1880).

(2) *Noel.* Op. cit.

(3) *Campardon.* Op. cit.

(4) Su questa avventura (non del tutto accertata) fu scritta e rappresentata al Gymnase di Liegi (il 10 marzo 1880) una commedia in un atto in versi, dal titolo: *Molière chez lui.* Ne è autore il sig. Boudroit. " Baron innamorato di Armanda vuol partire per non tradire l'amico: allora essa lo accusa di averla voluta sedurre: di qui grande collera di Molière, che crede Baron colpevole. "

Non vi sembra questa una rifrittura molièriana della vecchia favola biblica del " casto Giuseppe e della moglie di Putifar " ? Ma l' " homme à bonnes fortunes " che fu Michele Baron non mi sembra fosse adatto a recitare la parte del " casto Giuseppe ".

" Il commediante Baron aveva il più gran rispetto per Molière, e a casa sua in berretto di velluto nero, quando citava il celebre autor comico, era sempre dicendo: " il defunto signor Molière, „ levandosi ogni volta il berretto con molta gravità „ (1).

L'autore del *Tartuffo* non potè assistere alla celebrità del suo giovane alunno: e infatti la grande fama di Baron incomincia qualche anno dopo la morte di Molière.

Come attor tragico, Baron non fu superato da alcun altro attore del suo tempo e — tranne forse che da Talma — neppure del secolo seguente.

Lo chiamavano il Roscio del suo secolo, e fu detto poi il " Talma del XVII „ (2).

Il Soleirol (3), tributandogli immensi elogi, lo dice " fanatico del suo mestiere „ ; e Rousseau scolpisce l' eccellenza dell'arte sua nella seguente quartina:

" Du vrai, du pathétique il a fixé le ton,
" De son art enchanteur, l' illusion divine
" Prêtait un nouveau lustre aux beautées de Racine
" Un voile aux défauts de Pradon.

A lui solo si debbono, nell' arte di recitare, le prime lezioni di quella verità che è sempre così difficile di ottenere.

" Non gli si può rimproverare — dice l' Abate d' Allainval (4) — che alcune mancanze di contegno, come di toccar la parrucca, di soffiarsi il naso sul teatro, di tener il fazzoletto in mano, anche nelle tragedie, quando recitava vestito alla francese, e qualche altra indecenza, in cui sapeva di mettervi tanta grazia, che non si curò mai di correggersene. „

Alla fama d'attore volle Baron aggiungere quella di commediografo: delle sue undici produzioni (alcune egli se le attribuì, mentre appartengono ad altri) una sola però è rimasta a noi: *L'uomo dalle buone fortune*. Tutti sono concordi nel dire che nel protagonista della commedia Baron volle riprodurre sè stesso. Altri ancora aggiunge che,

(1) Le Molièriste, par *G. Monval*. (1.ère année: 1880).

(2) *A. Du Casse*. Histoire anecdotique de l'ancien théatre en France. (Paris. Dentu. 1864). Tome II.

(3) *Soleirol*. Op. cit.

(4) *Abbé d' Allainval*. Mémoires sur Molière et sur Madame Guérin, sa veuve, suivi des Mémoires sur Baron et sur M.lle Lecouvreur. (Paris, Ponthieu, 1822).

guastato dalle Duchesse del suo tempo, egli studiò la fatuità su sè medesimo.

Svariati assai sono i giudizi sulla commedia di Baron: il Du Casse (1) la chiama " noiosa, soporifica, insopportabile ": il Petit de Julleville (2) trova invece che il lavoro è interessante, ben condotto e scritto in buona prosa, e che è il migliore apparso sul teatro francese dall' ultima di Molière al *Giocatore* di Regnard.

L' uomo dalle buone fortune fu rappresentata nel 1686.

Le altre sue: *La Civetta e la falsa devota, I rapimenti*, ecc. sono meno che mediocri. Due ricostruzioni di Terenzio: *L'Andria* e *Gli Adelfi*, che Baron faceva passar per sue, furono poi attribuite al Padre de la Rue, gesuita.

Fu Baron di uno smisurato orgoglio: passando la vita con ciò che di più illustre avea la Francia, si credeva pari ai più grandi uomini. Una volta per tal suo difetto, si sentì rimproverare da Racine, al quale — durante la lettura di una tragedia — si era permesso di rivolgere delle osservazioni poco convenienti: " Baron " — sclamò irritato l'autore di *Fedra* — " vi ho chiamato per darvi una parte nella mia tragedia e non perchè mi diate dei consigli " (3).

Per la sua vanità e pel suo orgoglio si attirò le frecciate satiriche di Lesage, di Boissy, e di altri scrittori. Soleva dire: " Si vede un Cesare tutti i cento anni, ma ce ne vogliono duemila per produrre un Baron. "

Ebbe però il merito di aver rialzato la professione di attore, che fino allora era tenuta come vile.

Nel 1680, al tempo della riunione dei teatri, passò dall' Hôtel de Bourgogne (ov' era andato dopo la morte di Molière) alla *Comédie Française*, di cui divenne primo attore. Nel frattempo si era sposato (13 settembre 1675) con Carlotta Lenoir de Lathorillière (4): e n'ebbe un figlio, Stefano, che fu anche lui attore.

Nel 1691, con una recita a Fontainebleau, si ritirò dalle scene, e per ventotto anni non vi ricomparve che una sol volta, nel 1716, recitando nella *Scuola delle mogli* al Teatro Guénegaud.

Sebbene a sessant' anni non ne dimostrasse più di trentacinque, conservando sempre lo stesso aspetto giovanile, pure ebbe torto di

(1) *Du Casse*. Op. cit.

(2) *L. Petit de Julleville*. Le Théatre en France. (Paris, Armand Colin et C.ie, 1897).

(3) *Soleirol*. Op. cit.

(4) *Campardon*. Op. cit.

voler continuar a recitare in sì tarda età. Nel 1720 ricomparve nella parte di *Cinna.*

È noto l'aneddoto della rappresentazione del *Cid:* Baron, che recitava la parte di *Rodrigue* si gettò ai piedi di *Chimène*, come la situazione esigeva: ma non potendo, pel peso degli anni, piu rialzarsi, si dovettero chiamare i servi di scena a sollevarlo da terra.

E un' altra volta, dicendo le parole : " sono giovane, è vero... „ sollevò l'ilarità del pubblico; e un'altra volta ancora, durante il *Britannico*, le risa degli spettatori divennero così smodate, che lo spettacolo dovette esser interrotto, Baron allora : " Ingrato pubblico, che io ho educato ! „ esclamò alla ribalta ; e la rappresentazione potè continuare.

A proposito di questi frequentissimi incidenti Lesage, nel suo *Diavolo zoppo,* disse che essendo egli da tanti anni sulle scene , si era " teatrificato „.

Un accesso d'asma, che lo colse durante la terza rappresentazione del *Vencenslao* di Rotrou, mentre diceva le parole:

" Si proche du cercueil où je me vois descendre , „ l'obbligò ad abbandonare la sua parte.

E da quel giorno — il 3 settembre del 1729 — mai più vide il teatro : morì poco più di quattro mesi appresso: il 22 decembre del 1729. Fu sepolto a S. Benedetto.

Secondo questa data e quella della nascita , Baron sarebbe morto a settantasei anni : ma egli ne accusava di meno, giacchè, come una vecchia civetta , si calava gli anni anche nell' età in cui le " buone fortune „ non dovevano spesseggiare (1).

Così si spegneva il più grande attore del secolo, che aveva avuto dal più grande commediografo la sua prima educazione artistica: e così la gloria di Molière rifulgeva non solo nei secoli posteriori della letteratura, alla quale lasciò capolavori immortali, ma pur anco nell' arte scenica francese, che doveva illustrarsi in uno dei suoi prediletti attori, in Michele Baron.

Cesare Levi

---

(1) *Leris.* Op. cit.

UNA MEROPE NUOVA

In questi giorni un periodico assai diffuso e stimato recava in una succinta rassegna di libri nuovi il titolo del più recente volume di Ettore Sanfelice: *Liriche e scene* (*) e, dopo averne citato un solo verso il quale, anche perchè staccato dagli altri, risulta non chiaro, chiedeva: — È un indovinello?... E passava ad altro.

Chi si imbatte in uno dei tanti libercoli inzeppati di versi slombati, miseri di forma e vuoti di pensiero, che troppo spesso vedono la luce, ha il dovere di sollevare un argine per tentare di impedire nuove emissioni di parole malamente ritmate, mettendo in guardia autore e lettori: a questo scopo nulla è più efficace che una cernita, fatta con molta cura, delle più solenni bestialità e bricconate, messe poi alla berlina senza nessun riguardo. L' arma del ridicolo è quella che fa le più profonde e doloranti ferite: e in certi casi una buona stroncatura è azione da galantuomo.

Ma non è permesso andare col lanternino a cercare il verso meno riuscito, o che sembri tale al novello Aristarco, in un volume ricco di bellezze poetiche, e presentarlo con un sorriso di scherno come tipo di tutto il libro. È necessario, non v' ha dubbio, rilevare il difetto, l'errore: ma a patto che siano posti in giusta luce i pregi, evitando così il pericolo che chi legge sia tratto in inganno.

E si ingannerebbe a partito chi credesse, per un verso male citato, che le fitte pagine del volume di Ettore Sanfelice racchiudano sentenze sibilline o involute bizzarrie di forma e di concetto. Certamente quella del Sanfelice non è " l'usata poesia „ che " concede comoda al vulgo i flosci fianchi „: la elevatezza del pensiero poetico che ha solido appoggio nella vasta cultura della mente; la eleganza e la purezza della forma, in cui la aristocratica dignità non soffoca mai

(*) Messina, Vincenzo Muglia, Editore — 1901.

lo slancio vigoroso della ispirazione anche se un alito dionisiaco tutta la pervada: la nobiltà del linguaggio poetico e la ricchezza della rima non mai comune; tutto concorre a dare all'arte del Sanfelice un carattere di geniale nobiltà che la solleva bene alta dal comune livello, come snello e acuto cipresso sorge e nettamente si disegna sull' azzurro del cielo, sulla intricata sterpaia poetica che infaticabilmente si riproduce ai suoi piedi e ricade intristita su quel suolo stesso dal quale invano cerca sollevarsi.

Il fantasma poetico si incarna con evidenza nei versi melodiosi del Sanfelice: lo sguardo acuto del poeta vede bene addentro nelle cose, e la sua penna agilissima sa rappresentare fedelmente le intime visioni. A chi vide una volta, non lungi da Roma, i ruderi solitari di Ninfa, sembra ne risorga dinanzi agli occhi la immagine, così suggestivamente poetica nella sua desolazione:

" Ninfa, di città spettro, apre azzurrine
" di lago e cielo le pupille ancora;
" le s' attorcon mal' erbe e serpi al crine,
" l' esili forme febbre le divora.
" Canta l' antico tempo, e in sue divine
" melanconie soavemente plora;
" sogna il suo antico fiore, e alle ruine
" sorvolan bruni corvi ad ora ad ora. „

E che alate parole ci mostrano elevarsi l'anima del poeta nell'onda di letizia in cui *il bel sogno* seppe lanciarla!

L' arte antica, le antiche leggende rivivono; la natura e gli uomini, le tragedie dell' umanità e gli affetti della famiglia, destano a volta a volta l' estro poetico del Sanfelice: anche il vino e la vite gli ispirano versi vibranti e pieni di calore.

Ove però la forza poetica del Sanfelice si espande con maggiore pienezza, è allorchè egli dà forma drammatica alle sue fantasie. Nella non breve lista dei suoi scritti abbondano le opere drammatiche: non sempre sono *teatrali*, è vero, ma ricche sempre di scene vigorose e arditamente concepite.

La leggenda del dio Pan, in cui si fondono il mito pagano e lo spirito cristiano; *La tragedia dei filosofi* che rappresenta la fine dei pitagorici; *Stesicoro*, *La Chimera*, *Il vaso di basilico*, *L' innamorata del sole*, *Nel palazzo Psiche*, sono saggi ugualmente interessanti di un temperamento artistico il quale sa trattare in forme che si allontanano dalle formule consuete, i soggetti più disparati e ardui.

Nel nuovo volume, che, a malgrado di qualche menda, assai lieve

del resto, è il frutto più eletto tra quelli offertici dall' arte del Sanfelice, si leggono due *scene*, di classico soggetto, che non debbono e non possono restare inosservate a chi si interessa dell' arte drammatica.

Fenice è la prima: i pochi versi del nono libro della *Iliade* ove è narrata la storia di lui, ispirarono a Luigi Carrer una tragedia, *Cleonice*, che egli, a quanto si narra, ideò e scrisse in quindici giorni, sembra negli ultimi anni della sua vita.

Non è possibile istituire un raffronto fra i due lavori. Il Carrer stende il suo in cinque atti, collegando le scene in una azione organicamente concepita, e valendosi con abilità delle posizioni drammatiche suggerite dall' episodio omerico: il Sanfelice invece traccia in brevi scene, staccate l' una dall' altra, i vari momenti dell' azione, senza pensare alla possibilità di una esecuzione teatrale, e compie il fato dell' infelice giovane, con ardita invenzione, facendolo perire dopo lunghe peregrinazioni, sotto gli artigli della paurosa ed enigmatica figura di Lamia.

È forse il tragico poemetto di John Keats, *Lamia*, da lui stesso reso in armoniosa prosa italiana, che ha suggerito al Sanfelice l' ultima scena di *Fenice*? Il poeta inglese tanto amato dal nostro scrittore, ha probabilmente esercitato su di lui la sua forte influenza in questo caso, come altra volta per *Il vaso di basilico*: il dramma del Sanfelice di questo titolo riproduce, è vero, il soggetto della novella boccaccesca di Lisabetta: ma visto a traverso il poemetto del Keats, *Isabella*, più che nel novelliere italiano direttamente.

⁂

L' altra scena del nuovo libro, *Superba febbre*, ha non minor valore poetico della prima: ha però una evidenza e una forza drammatica di gran lunga superiori; l' impressione che ne ho ricevuto alla lettura è stata profonda, e non so trattenermi dallo scriverne un po' più distesamente.

Merope è la figura principale di queste scene drammatiche: ma non già la Merope di cui narrò la Storia Igino nella favola LXXXIV, e che formò oggetto della perduta tragedia di Euripide, *Cresfonte*, e delle tre *Meropi*, del Maffei, del Voltaire e dell' Alfieri.

La Merope posta in scena dal Sanfelice è la figlia di Atlante, la forte moglie di Sisifo: delle leggende, tra loro diverse, che gli antichi narrano di lei e dello sposo, il nostro poeta ha scelto la più suggestiva, i cui elementi si trovano in Eustazio, negli Scolii a Pindaro, in Pausania. Vediamo come egli ha svolto la tragica storia.

Rodippo ed Elio tornano a Corinto dall' Egitto, ove Licio, padre di Rodippo e amico di Sisifo, li mandò per addottrinarsi: Rodippo svela al compagno che egli aveva lasciato la patria per vincere l' amor suo per Merope; ora è tornato credendosi forte contro tale passione, ma la nuova della avvenuta morte di Sisifo, il re di Corinto, marito della amata donna, destò in lui un senso di gioia di cui si vergogna.

Ma ecco Licio, il quale narra ai due giovani che il cadavere di Sisifo giace insepolto, per ordine di Merope, esposto alla pioggia e al sole, nè è nota la ragione di tale ordine: intanto egli delinea in pochi tratti la figura del morto re:

. . . . " Non tutto di virtu temprato
" Sisifo visse; audace egli, rapace,
" e i suoi pensier quali centauri in caccia.
" Spesso fiero, crudel, ma, di possente
" ambizïone, come d' una spada,
" armato, suscitò egli su tutte
" città Corinto, e la difese; e il capo
" le coronò di luminoso fiore.
" Qual nel bronzo corintio, era confuso
" anche in Sisifo l' oro " . . . .

Ed ecco accennato anche il dolce profilo del piccolo Glauco, il quale

" ora in pianto si strugge, ed alla madre
" s' avvinghia, e chiede quando mai ritorni
" il babbo a lui " . . . .

Vano è il dolore, vane le preghiere di tutti a persuadere Merope: il vecchio Licio non sa più indugiare e vuole egli stesso seppellir le membra dell' amico suo.

Giunge intanto Acanzia, la vecchia nutrice di Merope, e a Licio, rimasto solo, svela il peccato di Sisifo: venne un giorno la Morte per trarlo seco; egli chiese di uscire un istante per baciare il figlio, ma

" tosto con ceppi ferrei tornato,
" dopo sforzi terribili l' alata
" forma egli avvinse. Al talamo vicino
" così più giorni stette la divina
" e più notti legata; egli ridea,
" ella fremea tacendo. E, per più scherno,
" più volte tra le braccia, inanzi a lei
" la repugnante Merope si tenne.
. . . . " Egli dicea: Vo' inanzi,
" Morte, a' tuoi occhi seminar la vita.

Quanti giorni tenne la Morte legata, altrettanti deve restare insepolto.

Ma ecco Merope assorta: mormora tra sè:

" Viste ho nel sogno le tre Parche, immote;
" pareano marmo la persona e l'opra,
" ma guardavano gli occhi, e il fil tremava „.

E ricorda gli anni suoi primi quando, sulla montagna natale, ignorava la valle e le genti: a pena la distrae il cinguettio del fanciulletto Glauco: invano, con eloquenza appassionata, Licio tenta piegarla a dar sepoltura alle membra di Sisifo: egli stesso lo volle, e al morente essa ha giurato di obbedirlo; alla fine chiede a Licio di lasciar trascorrere un giorno ancora: un solo giorno essa chiede alle amiche piangenti, le quali implorano cessi lo strazio del regal cadavere.

Soffre la forte donna; e aggiunge:

" Eppure in me s'adagia una segreta
" virtù che m'assicura, e par nepente
" all'anima turbata: essa simiglia
" a quel poter soave ond'è rapita
" la vergin quando in lei prima ruina
" Amore.
" Amore!

ripete Rodippo che s'avanza: trema a lei dinanzi, l'innamorato giovane; e vuol placarla, e non riesce darle torto per la crudeltà che gli altri le rimproverano: l'amore lo trascina. Egli invidia Espero, il fratello di Atlante,

" che mentre nella notte in sulla cima
" figgea gli occhi negli astri curïoso,
" rapito fu da un turbine divino;
" ed io.... Sappi che già negli occhi tuoi
" com'Espero negli astri.... Mi punisci
" dunque, regina!... Fa' che al cenno tuo
" mi rapisca la morte.

Mer. (*dolcemente*) " Vanne, e vivi
" a tuo padre, fanciullo; i cieli spia
" religïoso, e non turbare i morti „.

Egli le cade ai piedi, scoppiando in frenetico pianto; essa cerca di calmarlo:

" Torna tranquillo e va; più de' miei occhi
" guarda le stelle, dove guardo anch' io. „

Ma ecco, dopo l'episodio che sembra abbia gettato un tenue velo di mesta dolcezza sul cuore della straziata donna, ecco, tremenda vista, l'ombra di Sisifo. Egli ha vinto l'Averno; ha toccato il cuore di Proserpina per la pietà del suo corpo insepolto: ha giurato di tornar prima del vespro, ed è uscito finalmente.

" Vivo, rivivo,
" e più non tornerò.
MER. " Ma tu... giurasti.
SIS. " Ebben: Giove ha la folgore, ed anch' io
" la mia folgore stringo: ho lo spergiuro.
MER. " Mi fai terrore.
SIS. " Io esulto; nel trionfo
" primo la Morte prigioniera, in questo
" al carro aggiungo gl' infernali dei.

Nell'ebrezza della vittoria egli vuole la prova che Merope l'ama ancora: ne vuole l'amore. Merope repugna dall'amplesso mostruoso, ed a lui che si vanta tra breve signore della terra, ella grida che un sol pugno di quella terra gettato sul corpo di lui lo ricaccerebbe là onde egli venne. Acanzia che ascoltava, frettolosa si allontana.

Mentre in Sisifo infuria la " Superba febbre „, un brivido lo corre: una forza arcana lo trascina via. Chiede aiuto a Merope:

. . . " Ben laggiù discerno
" la catena fatale onde già strinsi
" la dea; la prendi, e mi rattien con essa!
MER. " Non v' è catena: tu mal vedi.
SIS. " Paiono
" vivi gli anelli. . . l' un nell' altro, come
" serpi in amore... Ella si stende... stringe
" la terra... il mar... Ahi, ahi... si appressa... cala,
" fa cerchio sul mio capo... ahi, ahi... mi tocca,
" e la gola mi avvinghia. . E di tue mani
" tu non m'aiuti?

È Acanzia che, gittando sul cadavere la terra, ricaccia nell' Averno l'ombra tremenda: tardi le guardie l'hanno uccisa. Mentre Sisifo scom-

pare. Merope, per seguirlo nell'Averno, si uccide: ecco Glauco, lieto di un balocco che ha fra mano: tutto vede, e gettandosi sul corpo della madre, scoppia in pianto.

*

In queste brevi scene, in cui rivive la antichità classica v' è una potenza di rappresentazione e una profondità di concetti e di sentimenti veramente mirabili: è un' opera d' arte forte a appassionata, la quale mentre dà la giusta misura del valore poetico del Sanfelice, lascia sperare che dalla sua feconda mente sgorgheranno nuovi fiumi di poesia, e che egli possa dare al nostro teatro drammi in cui alla venustà della forma e alla genialità della ispirazione sia unita una razionale disposizione scenica che possa contribuire per mezzo della rappresentazione a divulgarne la poetica bellezza.

Giorgio Barini

CRITICA RETROSPETTIVA

UN CAPOLAVORO FOSSILE

La *satira e Parini* di Paolo Ferrari, uscita alle stampe nella raccolta del Florilegio drammatico per cura della libreria di Francesco Sanvito di Milano, nel 1861, fu rappresentata per la prima volta, nel teatro *Alfieri*, di Torino, l'agosto del 1857 dalla drammatica compagnia di Gaspare Pieri e fu premiata al concorso drammatico di Torino, nello stesso anno, con lire 1400.

Da quell' epoca, non ci fu teatro che non abbia applaudito a questo, che, poi, venne detto uno dei migliori lavori del Ferrari; ed oggi che il *Duello*, le *Due Dame*, il *Suicidio* vengono posti nel dimenticatoio, come quasi tutte le commedie *a tesi*, *la Satira e Parini* apparisce al pubblico tanto fresca e tanto allegra che si corre a gustarla come una *pochade* di Bisson o di Hennequin.

Eppure c'è stato un aristarco in occhiali a giudicarla maluccio.— L'aristarco è un appendicista di quarantadue anni fa, certo Casali, professore al Ginnasio di Zara, qui in Dalmazia, il quale redigeva nella nostra città l'*Osservatore* che non era quello del Gozzi, si capisce, ma che rispondeva in qualche modo alle esigenze giornalistiche della provincia e del momento.

Ecco l'appendice: sarà, in ogni modo, un saggio non ispregevole di critica.... archeologica.

Giuseppe Sabalich

L'Osservatore Dalmato, N. 77, Anno 1859 (del 15/5) — Appendice — *Rivista Teatrale.*

" La Satira e Parini „—Commedia in quattro atti e in versi di Paolo Ferrari

Preceduta da bella fama esponevasi sulle nostre scene sabbato 30 aprile la *Satira e Parini* di Paolo Ferrari. Uopo ci è però di confessare tosto e apertissimamente, che, vedutala, a noi le lodi parvero esagerate; e questa

commedia, a nostro parere, e, quel che più monta, del grave e assennato pubblico nostro, e molto molto al di quà di ogni onesta aspettazione. La religiosa attenzione dal principio alla fine prestatavi ci è arra che il giudizio dell'uditorio, unanime ed assoluto, non fu dettato nè da passione, nè da ignoranza di causa.

E la noia che pesantemente s'aggravò sull'animo di tutti, ad onta di qualche lampo di fittizia festività in alcuna scena, ci è testimonio che la riprovazione fu sentita prima nell'animo di quello che si traducesse sulle labbra a parole: e lo sguardo che interrogativamente si volgeano l'uno all'altro i più intelligenti, quando il torpore cominciava a dominare nella sala, ci mostra apertamente che dotti ed indotti, gente di testa e gente di cuore, avevano un unico giudizio da emettere: che la *Satira e Parini*, quantunque dimostri grande potenza intellettiva di colui che la scrisse, è commedia noiosissima.

Procuriamo di vedere se il parere nostro abbia qualche fondamento.

La commedia è senza azione. Lo confessa l'autore nella prefazione: *Un appunto mi è fatto da taluni, tanto per questo, quanto per gli altri miei lavori drammatici, i quali, dicesi, mancano d' intreccio e di azione:* " Ed è vero ". Pur l'idea originaria, assoluta di un dramma, anco quando manchi d'intreccio, è l'azione: anzi in questo senso *dramma* in greco e *azione* in italiano crediamo solo una parola, quindi sola una ed identica idea. Infatti tolta l'azione, in un lavoro drammatico cosa vi rimarrebbe? A parer nostro, nulla. A parere dell'autore, sì: il concetto. In prosecuzione alle parole citate e' ne dice: *Ho cercato di sostituire allo svolgimento d'una favola lo svolgimento di un concetto; è egli questo un gran male?* O io non comprendo assolutamente quanto ivi si dica, o v'ha battologia la più completa.

La favola drammatizzata o posta in azione, è un Fatto. Or questo siasi da sè e per sè o storico o ideale, per colui che lo svolge, che lo drammatizza, che lo pone in azione, non cessando di essere fatto in sè e per sè, è semplicemente ed unicamente concetto, più o meno l'anima dello scrittore v' attacca alcun che del suo. La quale soggettività noi non crediamo sia possibile all'autore drammatico d'evitare onninamente, seppure non voglia scrivere un dramma ove le passioni non v'abbiano che fare. Siccome allora per progetto vorrebbe un dramma stucchevolissimo, dovrebbe anche subirne le conseguenze. Pretenderebbe mai l'illustre autore che privandolo d'*azione* non ci venga di *passioni*? A noi ciò sembra impossibile. Queste idee in noi sono correlative, nè v'ha luogo ad una senza che l'altra v'esista. Ma privata di passioni una commedia, ove potrebbe fissarsi l'animo dell'uditore? ove trovarci dell'interesse? A meno che l'uditorio non si dilettasse d'enti metafisici e d'entelechie aristoteliche non rabelesiane, non ci veggo.

Io non posso poi nemmeno supporre che l'I. A. abbia voluto seriamente che un'udienza svariatissima de' nostri teatri trovi diletto, quantunque forse potrebbe trovare dell'istruzione, nella " *storia delle sue Satire* "

(pag. X.). Questo potrebbe essere un bello e buono argomento per un'arringa o per un discorso accademico, quando taluno avesse voglia di studiare il metodo di diventare Orazio o Parini, Giovenale o Giusti a seconda dei tempi; seppure queste cose studiate giovano; io sono alquanto propenso a credere il contrario. Io credo, e con molta fermezza, che in questo insegnamenti non approdano; che quando i vizii sono bassi, striscianti, cortigiani, la satira gentile, frizzante, acuta, ironica sviluppandosi dominerà e rimarrà su migliaia di mal composti epigrammi o sermoni di qualunque categoria. Ma quando il vizio porta alta la fronte e deride, quando il fasto e la mollezza crudele si fa giuoco della sventura, della povertà e dell' onore, allora: " *facit indignatio versum* " e scoppia e tuona e fulmina, così a un dipresso come Giovenale o peggio, se gli è pur possibile.

Dar una regola pel futuro in una commedia allo sfogo o d' un urbano motteggio, o di qualche rampogna, cominciando da qualche puntura delicata e via discorrendo fin alle eruzioni della bile di Dante, e di Giovenale non crediamo si possa. Spero l' I. A. ci rimetterà più spesso ad impararne qualche degnità, se gli è d'opinione che possa impararsene, ad Aristotile, a Orazio, a Depreaux o qualche altro simile barbassore; ma non egli monterà in cattedra, nè ce lo vorrà schiccherare in teatro tra persone d'ogni età, stato, sesso e condizione, le quali mediante i loro quattrini v'entrano a udirlo per un onesto passatempo dopo cure più gravi. Chè precetti più ridicoli e nenie più seccaginose non ci giunsero all'orecchio mai di quelle che taluni ci vorrebbono far inghiottire dal palcoscenico.

Tolta via questa ragione come del tutto incompatibile, rimane che l'I. A. abbia voluto delinearci un periodo della vita d' Italia in quelle società nelle quali il Parini aveva accesso, e descriverci come, nauseatone dal contatto, sia giunto a comporre quell'opera ammirabile, che dappoi chiamò il *Giorno*. Sembra che a ciò si pretenda anche coll' epiteto di *storica* appiccicata a questa commedia con molta poca ragione, giudicandola appunto dall' intendimento del Chiarissimo autore stesso: " *In massima parte i fatti sono da me inventati, ma non così da pormi in manifesta contradizione con la storia* " ce lo dice egli stesso. Indi: " *Storico nell' ordine dei fatti minuti e senza significato non poteva essere, nè volli. Io voleva fare un dramma italiano e non milanese* " (pag. XII). Ottimamente. Ma questo dramma italiano in cui *la massima parte dei fatti sono inventati*, in cui l'autore *non volle essere storico nell' ordine dei fatti minuti e senza significato*, o, con altre parole, in cui, fuorchè il nome di Parini, l'opera sua il *Giorno* e qualche fatto tolto dal *Giorno*, il resto è dell'autore, come può dirsi dramma storico ?

Ma ciò non monta; non attacchiamoci a parole. Questo dramma avendo dovuto sviluppare il concetto: " *Storia delle due Satire* " era ben necessario che prendesse forme più concrete ; che assumesse persona e nome; stabilisse luogo e tempo e usi e costumi e lingua e forme individuali. Era necessario che sentisse, parlasse, amasse , odiasse , secondo i tempi in cui lo si pone; non ci mettesse le locomotive e il telegrafo, per esempio, nella

trasmigrazione dei popoli nè gli *Autos-da-fe* nella Russia, ne il *Knut* negli Stati Uniti, abborrendo da ciò la natura d'ogni componimento drammatico, o meglio, di ogni componimento artistico, degno veramente di tal nome. Ne sono anzi spesso gelosi i più liberi idealisti. Victor Hugo fra gli altri: il quale nella prefazione del Ruy-Blas, se non erro, nota con quanta precisione abbia seguito questa legge della convenienza dei caratteri e delle parole col tempo sino ad indicarci con minuta accuratezza perfino il valore e il peso di alcune monete. Nè egli pretendeva d'aver fatto un dramma storico; anzi al suo concetto come i cinquecentisti, attribuisce forme ideali di cui porge la chiave: per cui, chiamasse l'astratto, potesse dilettarsene deducendolo dal dramma individuato. Era ben d'uopo che ci badasse almeno e tanto più un autore di commedia storica.

Ciò tutto sembra che negliga spontaneamente l'autore, ponendo ogni cura *d'esser fedele alla storia " nell'ordine dell'idea sopratutto "* (pag. XIV.). Se no 'l trovassi esplicitamente notato stenterei a crederlo. Quantunque io sia perfettamente dalla sua allorquando egli assevera che lo scrittore drammatico " *volendo rappresentare entro i limiti stabiliti dalle varie economie dell'arte sua un'età passata con rapporto istruttivo alla presente, ha del pari diritto e dovere di ravvicinare e raggruppare nel suo quadro tutto quanto valse a dare impronta e carattere alla età che egli rappresenta.* " pensiamo appunto che questo egli non abbia fatto.

Non crediamo che nel Travasa e socii voglia concretarsi l'età del Parini, e dall'altro canto non crediamo che Parini possa rappresentare l'età sua. Parini, come altri valentuomini del suo tempo, ne sono l'eccezione. Se così non fosse avrebbe egli potuto elevarsi, il povero ed ignobile prete, a tanta severa altezza di pensieri e di forme da rendersi esosa a quei sardanapali e parassiti dell'età sua e da meritarsi la loro persecuzione e il loro vilipendio? E poi, non mai l'uomo pensatore, degno di tal nome, non rappresenta l'età sua. Egli è straniero tra' suoi; ei vi vien sempre non gradito, perchè è novatore per eccellenza. Dante, Vico, Galileo, Beccaria stesso, sono i rappresentanti delle future generazioni, sono le guide ai posteri, sono le faci che accende l'Eterno a guidare i non nati. I contemporanei, fuorchè poche menti eccelse, non li conoscono quasi mai. È al contrario dell'uomo d'azione Alessandro, Cesare, Carlomagno, Cromwell, Napoleone, appena conosciuti, attraggono intorno a sè nell'orbita loro tutto e tutti, e possono soli rappresentare l'età in cui vissero, poichè non ne sono che il tipo riprodotto al cui modello l'istinto poi conduce l'umanità ad informarsi. Parini no 'l poteva essere e no 'l fù.

Visse modesto e ritirato, amico a' grandi di cuore e d'intelletto, severo a sè, benigno ad altri, e morì povero ed ignorato; e chi sa fino a quando quel sacro capo se ne sarebbe giaciuto ove la *cagna ramingando* di notte viene a cercar pasto ed asilo anch' egli senza *pietra* e senza *parola*, se una voce potente non si fosse udita che compiangeva il *sacerdote di Talia* dimenticato dalla *Città*

" *D'evirati cantor allettatrice* "

e se privato e forte affetto non erigeva un monumento che lo ricordasse ai posteri. Or tale non è la fine di quelli che rappresentano l' età loro. Per questi tosto si erge un altare all' adorazione, come a Luigi IX, a Ildebrando; o il patibolo come a Huss e Robespierre, o talvolta, se anco fossero morti tranquilli ne' loro letti or onorati sul campo di battaglia, havvi chi turba la quiete delle loro tombe e disconsacrate e bruciatene le ossa, disperde ai venti le ceneri come a Manfredi a Cromwell, ma dominano, o gloriosi, o infami tosto e alle volte per sempre sul mondo dei pensieri.

Pur posto che tale sia stato Parini, posto che fosse *commediabile* il tema: " *La storia delle due satire* ", noi teniamo che l'I. A. non abbia scelto la più adatta via a farcelo gustare. Noi siamo risolutamente del parere che ogni fatto e personaggio oltre alle inevitabili inesattezze della storia, *quella gran bugiarda*, in ogni mente apprendesi alcun che di estraneo all' individuo o all' avvenimento che talvolta ne modifica l' idea, alle volte anche l' altera in modo da non raffigurarsene più, forse nemmeno da coloro che più dappresso lo conobbero. Spesse volte quindi, per non dir sempre, nelle nostre menti non si rappresenta più il personaggio, o il fatto esattamente storico, ma quel concetto che noi dalla storia traemmo. Obligo io credo quindi di un autore drammatico di rappresentarci non più l' uomo reale, o il fatto nudo e spoglio dei prestigi di che l' immaginazione del proprio ha saputo adornarlo, sotto pena, quando pur verissimo ed imparzialissimo fosse, di apparire inverosimile. Tale ci apparve appunto questo Parini. Chi abbia per una volta lèttone le opere e la vita, chi crederà che quello sia il suo Parini che si strascina per le sale del Travasa, dei Colombi, ad ingoiar pranzi ed insulti; che ascolta dai servi licenziati maldicenze contro i padroni, che si abbassa oltre il loro livello scrivendo lettere anonime e false; che coltiva con la marchesa una relazione equivoca ecc. ecc. Quand'anche tutto ciò fosse stato vero, il ripeto, la verità non sarebbe mai stata tanto lontana dalla verisimiglianza quanto in questo caso. Il Parini che soffre di essere messo a mazzo *con tanti altri mangiapani* (pag. 59) e ci rimanga in quella stanza, a sentirne qualche altra! Il grave e libero Parini declamare i suoi versi in un accademia d' imbecilli a tutta prova e d'enti sotto tutti gli aspetti dispregevoli per meritarsi oltraggio publico da quel signor governatore! Ma chi potrebbe immaginarselo? che 'l vorrebbe? E questo sarebbe quell' identico Parini che s' allontanò dall' assemblea legislativa di Milano e si depose, perchè dalla sala delle adunanze era stato tolto via il Crocifisso? mentre il cittadino Parini non voleva entrare più, è verso di quell' epoca, dove non poteva starci il cittadino Cristo. Conseguentemente il Parini non ci appare e non può apparirci *un ingegno indipendente e superiore che corregge, o almeno prepari i costumi più corretti*; poichè, trovandosi egli stesso tinto della medesima pece, debbe tenere, supposto che egli sia ammiratore della marchesa, anche gli altri ammiratori onesti delle loro dame; diversamente noi tutti li considereremmo un vil ipocrita, che tenta di estrarre il fuscellino dagli occhi altrui, senza torsi prima la trave dal proprio; partendo quindi *da spirito infetto della cor-*

ruzione medesima, o non avrebbe potuto scrivere quella satira stupenda, o sarebbe un essere dispregevole a tutti ch' il conoscano. In tutti i casi non soggetto degno che dall'*età passata* ritragga *rapporto istruttivo alla presente*.

Degli altri caratteri non val la pena a discorrerne. L' inonesta e fatua sfrontatezza del Degianni: l' infantile furberia dei perdigiorni marchesi, conti e baroni con le loro rispettive metà, che senza scopo appaiono e disappaiono senza motivo dalla scena, e copie tanto perfette gli uni degli altri in tutto da scambiarsele senza stento; l' ignoranza trivialissima dei Colombi, e che pur è il carattere meglio condotto, ti perseguono dal principio alla fine della commedia che gli è una desolazione.

Eppure avrebbe, a nostro credere, anche in questa infelice scelta di tema, potuto valersene meglio l' I. A. Il Beccaria, i Verri, l' Archinto che fanno? ove sono? Invece della cicalata di poco men che cento versi martelliani, martelliani intendetemi bene! in cui se ne fa un elogio a tutti, e in ispecie al Beccaria, perchè, chi no 'l conosce? non avrebbe potuto bellamente farceli vedere ed udire? A che le parole quando potevamo vederli a operare? Tanto più che opponendoli agl' infingardi titolati ci avrebbe potuto dare un quadro più completo della virtù che corregge e compiange sapientemente a fronte del vizio che ignorantemente addenta e lacera pe' suoi medesimi effetti. Se egli spera del patriziato, perchè il patriziato virtuoso e dotto ci è presentato appena in profilo, mentre tanti indegni del nome degli avi ci ammorbano con vizii e con freddure peggiori assai de' vizii, perchè nauseanti?

Nè parlerò della distribuzione delle scene, nè dell' economia drammatica nello svolgimento degli affetti. Mancandoci intreccio ed azione, tutto ciò doveva esser nullo ed in fatti è nullo. Nè la lingua o il verso è senza mende e gravi: *Piazzamento, piazzatosi col maestro di ballo, sdegno adular, narrandolo coi lacchè, insolentire un amico*, e tanti altre frasi non poche, non crederemmo ciecamente accettabili nel dizionario italiano. De'versi poi molti non so se 'l siano anche per le dita, per l' orecchio no certo. Nè vale troppo il dire che debbe imitarsi nelle commedie la prosa, quindi adoperarne un verso dimesso e pedestre; perchè allora tanto fa si adoperi la prosa bella e buona. Sì, la prosa italiana è difficile, e più di tutte, forse, la famigliare; ma non gli è più difficile d' assai il verso che debba sostituirla, conservando tutto l' allettamento del verso? Ma questi benedetti scrittori di commedie credono che le inesattezze di lingua e di pensiero ed altre cose molte si condonino facilmente quando si pretenda a scusa la tirannia del verso e della rima. Per non subire difficoltà filologiche e psicologiche si gettano all' improvvisazione, che in italiano non è poi tanto difficile, e rapidamente s' acquistano un nome accarezzato e ambito e, peggio per loro.

CASALI

Il Palcoscenico

" Sperduti nel buio „ di Roberto Bracco al " Verdi „ di Trieste

— Molto triste, mi dicea l'altra sera una gentile signora, questo repertorio moderno delle compagnie drammatiche italiane. " *Fuochi di San Giovanni* „ del Sudermann " *Il Diritto di vivere* „ e " *Sperduti nel buio* „ di Roberto Bracco. Tutti drammi angosciosi, foschi che opprimono, che lasciano incombere nell'anima nostra un senso profondo di tristezza. Perchè non ci dànno un po' di sorriso, un po' di sole?

— Signora, ribattei, — per chi mira soltanto a ridere, ci sono le compagnie comiche, c' é il repertorio, abbastanza, (ahimè, anche troppo), vasto, forse, delle *pochades*, ma il teatro serio (e dico serio artisticamente) è necessariamente anche triste, perchè triste è la vita ed offre molte miserie, molte sventure, molte condizioni che l'artista osserva, dalle quali rimane colpito e che quindi lo inspirano nelle sue concezioni.

Infatti, fra il pubblico di belle ed aristocratiche signore onde sono guerniti i palchetti del nostro teatro *Verdi*, tutte le sere, ed in ispecie nelle sere di qualche importante *première*, molte ce ne saranno, probabilissimamente, che ignorano fino a qual punto di miseria materiale e morale trascinino la mancanza del pane — nutrimento materiale — e la mancanza del conforto, dell' educazione, dell'amore, nutrimenti morali, ahimè, altrettanto importanti per la vitalità dell'umana famiglia.

Molti e molte, certo, ne avranno udito parlare, di pezzenti, di bassi fondi, di uomini senza senso morale e di donne e ragazzette anche, per le quali il pudore è una incognita, ma il quadro vivo, vero, evidente di tali brutture essi ed esse non se lo saranno mai veduto palpitare vivo dinanzi. La miseria più lercia, il fango più incosciente della propria bassezza essi non se li saranno mai rappresentati alla fantasia se non attraverso un velo, attraverso una specie di caligine fluttuante, come in un sogno confuso.

Ma ci sono, dunque, al mondo, nei bassi fondi, a Napoli, e, come a Napoli più o meno, dappertutto, miserie così atroci e così degne di commiserazione profonda? È proprio vero? È proprio così? Il fango che dalle ruote della carrozza schizza le sue goccie insultanti sulla faccia scarna dei miserabili, non è dunque soltanto una frase di rettorichetta bottegaia? C' è dunque? Il mondo è proprio fatto così?

E se dinnanzi a questo pensiero perturbatore dello spirito, la faccia di quella bella donnina si sarà fatta scura e riflessiva; e se dalla riflessione sarà generato subito un pensiero buono, uno slancio generoso, un raggio di carità, di amore, di soccorso per i sofferenti, se dinanzi a questi quadri di miseria, una voce su dal cuore di quelle dame eleganti e leggiadre, si sarà levata, dicendo: " Bisogna provvedere, provvediamo! „ — basterà que-

sto, basterà questa modesta piccola pietra da porsi per base di un enorme edifizio di provvedimenti e di riforme etico-filantropico-sociali, basterà, a me sembra, perchè il teatro che a questo mira possa vantarsi di aver in parte ottenuto uno scopo civile e una missione benefica.

Sono " sperduti nel buio „ — vedete, poveri esseri, — cui il capriccio di un momento, l'afrodisiaca sete di voluttà di un ozioso, hanno messo alla luce, in un giorno qualsiasi — in un luogo ignoto, e dimenticato,—per cacciare forse la noia di un pomeriggio nuvoloso o di una notte resa informe dalla vertiginosa inquietudine d'un calice di *champagne!* Nemmeno il terribile rimprovero filiale dell' *Osvaldo Alving* ibseniano potrebbe essere di sfogo a quegli sventurati. — " M' hai dato la vita? Io non te l'ho chiesta „. A chi dovrebbero essi rivolgerla, la terribile imprecazione? Essi ignorano chi abbia loro data la vita. La madre, perduta negli angiporti umidi e fetenti delle viuzze sudicie; il padre, inebbriato forse di amori sozzi, continuamente, uno dopo l'altro, o forse alle prese con gli spasimi dello spirito, tardo castigo di una vita d'insaziabile e insaziato piacere!

Nunzio, il povero cieco, sonatore di cembalo in un *cabaret* di quinto rango, il cui proprietario, già mezzano in Egitto, farebbe ora anche il mezzano alla moglie per far quattrini; — *Paolina*, la pezzentella sudicia delle vie, manutengola dei ladri, che ruba i pasticcini dalla dispensa dell' oste per domare la fame. Eccoli, entrambi, nella grande lotta per la vita, domandare un posto nel mondo; ed eccoli lottare uniti, lottare, triste ironia del vocabolo! pur essendo stremati di forze. Ed eccoli cantare le canzonette dolci e melanconiche della grande Napoli, la divina incantatrice, natìa; eccoli in un tugurio scuro, malsano, lottare sempre, sempre contro il destino.— Ed ecco il ronzìo della corruzione e del vizio farsi vivo e attraente agli orecchi di *Paolina*. Ecco la lenona, ecco il camorrista del basso fondo napoletano sussurrarle, l'una la lusinga, l'altro la minaccia. Le ammazzeranno il suo cieco se ella non accetta di darsi alla vita da gran signora. Perchè lasciar morir un uomo, a cui ella, pure, vuol bene, piuttosto che accettare in dono degli abiti belli?

Da lungi s' odono le grida disperate di una madre che piange. Hanno portato il viatico a una povera giovanetta, onesta, virtuosa. La canzone della morte contrasta, con artistico distacco di colori, con l'inno al piacere ed al lusso di cui vuole insidiosamente far tintinnare la musica dinanzi agli orecchi di *Paolina*. Ogni senso morale è morto in quei cuori. Non sanno di compiere una mala azione. Anzi! Al passaggio del viatico s'inginocchiano devotamente, pregando, e son essi che dicono alla povera Paolina, ruvidamente: " Prega dunque anche tu! scomunicata che sei! „ E *Paolina* abbandona il cieco, e va al suo destino. Ove terminerà la sua esistenza? Chi sa? Forse ancora, per altra via, sperduta nelle tenebre.... mentre il padre suo, colto da un vago ricordo, da un rimorso sortogli, quasi per superstizioso terrore, nella coscienza di vecchio gaudente l' aveva cercata invano, ne avea perduta ogni traccia...

E nell' atto secondo, infatti, l' abbiamo veduto morire, quel gaudente, dibattentesi fra le spire di quel rimorso, frutto di un filone bizzarro di af-

fettività dimenticato fra le ebbrezze, soffocato dall'orgia del sensualismo — l'abbiamo veduto morire dinanzi a una sfinge venale e marmorea in parvenza di bella donna: l'ultima sua amante. Tutta la sua sostanza a lei: dalla viandante incontrata per caso l'ebbrezza, l'amore, la fortuna, la vita. Il seme umano, disperso!

Questa la triste filosofia del dramma, che ho cercato di riafferrare e di riassumere, dramma di vita, di pensiero, di sociologia; opera densa e forte di pensatore, d'artista.

Trieste 4 Novembre.

Giulio Piazza

La " Caccia al lupo „ e la " Caccia alla volpe „ bozzetti scenici di Giovanni Verga al " Manzoni „ di Milano

Una delle principali ragioni dell'esito non interamente felice della *Caccia al Lupo*, se non addirittura la principale, è il fatto che il nuovo bozzetto rusticano dell'illustre autore di *Cavalleria* è venuto vent'anni dopo dell'altro, e dopo tutto l'imperversare delle filiazioni ed imitazioni più o meno colorite che, sulla scena, seguirono le passionali vicende di Santuzza e di Turiddu, sempre vive e impressionanti. Così è. La produzione mediocre o cattiva degli imitatori, ha fortemente danneggiato l'opera odierna del Verga, come l'ha danneggiata il fatto che da un artista come lui,—innovatore con *Cavalleria* — il pubblico s'aspettava un nuovo capolavoro o, se non altro, qualche cosa di diverso, nell'attuale periodo di transizione artistica, qualche cosa che valesse a giustificare il suo ritorno al teatro, dopo gli anni del silenzio in cui s'era avvolto, osservando, come sempre, e studiando.

Il pubblico, — osservava nell'atrio del " Manzoni „ il Giacosa, mentre, fra un bozzetto e l'altro, la discussione, accesa in tutti i gruppi di critici e spettatori, scoppiettava con la vivezza delle grandi circostanze,—il pubblico di fronte all'opera d'arte deve astrarsi e giudicarla isolatamente, per il suo valore intrinseco, non già per ciò che rappresenta in relazione delle altre....

E a me pare che il Maestro pretendesse troppo in tal modo dal pubblico chiamato a giudicare un lavoro scenico. Se così fosse, noi potremmo impunemente riportare sulla scena personaggi e momenti drammatici già conosciuti, e conseguire con maggior sicurezza quella palma che così luminosamente ci attira imponendosi alle menti più elevate.

Nessuno, in vece, può non convenire con l'insigne autore de' *Tristi amori* quand' egli afferma — e nessuno lo contrastava la sera del 15 — che il dialogo di questa *Caccia al lupo* è mirabile come densità concettuale e vivezza di colorito, tal che nessun confronto possa trovare nella produzione contemporanea. Peccato che in un'opera teatrale il dialogo non basti: e peccato sopratutto che, nel martellarlo, il Verga, non abbia studiato con eguale coscienza e con la stessa perizia la struttura del dramma e la consistenza dei tre personaggi!

Ecco come l'autorevole g. p. nel *Corriere della sera* riassume le tre scene del bozzetto scenico, affermando che la *Caccia al lupo* è la sola catastrofe di un'azione già dall'autore sfruttata in un altro campo artistico: nella

novella, cioè, apparsa, cinque o sei anni or sono, in un giornale catanese, *Le Grazie.* " In una notte di vento e pioggia compare Lollo, bussa alla porta di casa sua — un casolare di pastori. Mariangela, la moglie, mezzo discinta, apre frettolosa. Lollo entra torvo col fucile in mano. La donna al vederlo girare gli occhi sospettoso per la stanza, si mette a tremare. Compare Lollo gira e rigira frugando in ogni angolo. E la moglie dietro, ansiosa. Lollo si china a raccattare un pezzetto di legno. " Per questo siete venuto? „ — domanda Mariangela. " Per questo e per un' altra cosa „ — risponde Lollo. E fa un risolino ambiguo guardando l' uscio chiuso della cucina. Quel pezzetto di legno? Sarà un biscotto per chiudere la bocca al lupo. Giacchè a momenti si darà la caccia a un lupo. Fuori stanno già ad aspettare i Musarra padre e figlio — quel figlio che chiamano il matto perchè la moglie gli è fuggita con Bellamà, il gallo delle galline altrui...

Il mal tempo cresce. I tuoni fan tremare la casa e i lampi la illuminano sinistramente. Piove a dirotto. Il vento spegne la lampada. Mariangela, brancolando nel buio, grida atterrita: " Dove siete? dove siete? „ Lollo è davanti alla porta minaccioso col fucile pronto. " Non ti muovere! Sta zitta! „ risponde. E riaccende il lume, prende la chiave della porta dal cassetto della tavola e fa per uscire. La moglie lo segue: vorrebbe uscire con lui. Ma egli la ricaccia dentro. " Quante tenerezze stasera! Dove vuoi andare? Aspettami qui! „ le dice con una faccia ironica e stralunata. E se ne va chiudendo la porta a chiave.

Com' è uscito e la donna ritta in mezzo alla stanza si mette le mani nei capelli invocando la Vergine Maria, Bellamà fa capolino dall' uscio della cucina e s' avvia per uscire in punta di piedi. Ma la porta è chiusa. Chiusa a chiave da Lollo, che deve sapere tutto, che ha il fucile!

Bellamà si tira su i pantaloni, incrocia le braccia sul petto e dice a Mariangela che par disfatta dalla paura: " Zitta, sono qua io! „ — ma poi a un tratto corre a scuotere la porta, l' inferriata della finestra come una bestia in gabbia. L' istinto della vita lo vince. La paura lo rende furioso. Vuol sapere. Che ha detto il marito? Che ha fatto? Perchè è venuto? Perchè è uscito? Quando tornerà? E la paura si fa in lui feroce — la paura cieca, egoista, invincibile, pazza di chi ha la morte in faccia.

La donna gli si raccomanda: " Difendimi! difendimi! non ho che te al mondo! Quello che ho fatto, l'ho fatto per te! „ Ma l' uomo non ascolta. Sa che i Musarra lo aspettavano, che Lollo l'ha colto. È proprio questo il momento delle tenerezze! E mette una scranna sul letto e tenta di arrampicarsi. Potesse sfondare le tegole! Sul tetto è la salvezza. " Ed io? ed io? „ gli grida Mariangela aggrappandosi alle sue gambe, e facendolo cadere. I due s'avventano l'uno contro l'altro in un impeto di furore selvaggio. Si rinfacciano le loro colpe, si minacciano coi pugni tesi. Bellamà alza la scranna sulla testa di Mariangela gridandole: Ti ammazzo!.... ma qualcuno mette da fuori la chiave nell'uscio. Aiuto! urla Mariangela. La porta s'apre. Bellamà scappa in cucina. C' è un uomo! là dentro! continua Mariangela additando l'uscio in fondo. E Lollo parlando dalla soglia ai Musarra che stan fuori: " Entrate, dice; quello che cercate è qui! „

— Orbene, — domanda il pubblico, e la sera del 15, al “ Manzoni „, la domanda era su cento e cento bocche — perchè mai Lollo, sicuro che l'amante della moglie è rinchiuso in cucina, aspetta tutto quel pezzo, poi se n'esce con un tempo da lupi, chiudendo a chiave il lupo e l'agnello, per ritornare più tardi a fargli la festa o a fargliela fare da' Musarra?

E alla logica del pubblico che pensa al mezzuccio, non si può dar torto, nonostante la bellezza della scena fra i due amanti, una scena che può toccare per la sua brutalità le suscettibilità di qualche spettatore, ma che è di una verità e di una potenza che soltanto un grande artista come il Verga poteva raggiungere, analizzando l'anima umana e riproducendola con poche parole alla luce della ribalta.

La filosofia del marito ingannato che dice alla moglie ingannatrice, parlando del lupo preso in trappola: — “... L'agnella non la tocca neppure.... Le gira intorno, nella buca... Gira e rigira, tutta la notte, per cercar di fuggirla anche... la tentazione. Come capisse ch'è finita e bisogna domandar perdono a Dio e agli uomini... Bisogna vederlo, appena spunta il giorno, con quella faccia rivolta in su, che aspetta i cani e i cacciatori, cogli occhi che ardono come due tizzoni... „ la filosofia del marito ingannato, dico, non basta, scenicamente, a giustificare il temporeggiamento del contadino, e la sua uscita, e i giri di chiave alla trappola; e, se mai, occorreva che gli spettatori si rendessero più chiaramente conto del suo carattere vigliacco o delle sue intenzioni di far trarre fuori da altre zampe la ghiotta castagna che si abbrustoliva nella brace.

— Ma — dirà qualcuno — ovviato a cotesto difetto di costruzione, evitata cotesta *ficelle* scenica, lumeggiato meglio il carattere di Lollo e spiegate più chiaramente le sue intenzioni, avremo il capolavoro. un altro capolavoro, da far riscontro a *Cavalleria rusticana*?

Potrebbe darsi; ma resterebbe sempre il danno d'esser venuto in ritardo come accennavo in principio, “ O rinnovarsi o morire! „ esclamava qualche anno fa, in un suo credo artistico, il D'Annunzio; ed io non so dargli torto, anche quando mi trovo di faccia a un lavoro ricco di pregi come questo, e ad un artista della genialità e della potenzialità di Giovanni Verga.

⁂

Scenicamente sfugge all'analisi critica *La caccia alla volpe*, una *bluette* piena di grazia nel dialogo ma insufficiente per la scarsezza dell'interesse e per la superficialità del disegno; e l'insigne autore bene ha fatto, dopo la prima prova, a ritirarla dalla circolazione, perchè essa non avrebbe potuto in nessun modo aggiungere una sola fogliolina alla bellissima corona che, trionfalmente, la Fama è venuta intrecciandogli nei suoi trent'anni di lavoro geniale e fecondo di bene.

⁂

Nell'esecuzione di Milano, Virginia Reiter è stata una Mariangela efficacissima: meno di lei il Carini, e meno assai di entrambi, C. Dondini, disadatto alla riproduzione dell'amante, e messo a quel posto probabilmente perchè gl'interpreti fossero gli stessi nei due bozzetti e perchè nel secondo occorreva un attore brillante.

Pasquale de Luca

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Fanfulla della Domenica, a. XXIII, n. 47 - 24 nov. 901 - Roma.

La " prima " della " Francesca " di Silvio: Carletta. — A proposito della *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, d' imminente rappresentazione al *Costanzi* di Roma, il Carletta scrive questo articolo per ricordare la rappresentazione, avvenuta nella prima metà del secolo scorso e che tanto entusiasmo suscitò per le interpretazioni eccellenti che ebbe, di un' altra *Francesca* — quella di Silvio Pellico.

A quanto narra l' articolista, il Pellico scrisse quella tragedia, dopo avere intesa recitare la giovinetta attrice Carlotta Marchionni, la quale suscitava nel ruolo di prim' attrice, in compagnia Pani, singolare interesse. Però non l' ebbe rappresentata subito, perchè, prima di affidarla all'attrice, il Pellico volle il parere del Foscolo, ma il fiero Ugo, corrucciato in quei giorni per la caduta del suo *Aiace* (1814), si sfogò sul suo ammiratore, e gli rispose bruscamente: Lascia stare i morti di Dante! e lo consigliò di dar la tragedia alle fiamme, nel tempo stesso che lord Byron, dopo averla letta ed ammirata, si accingeva a tradurla in inglese.

Ma a metà del 1817, la Marchioni aveva dato il nome ad una compagnia, che da Firenze fino a Milano andava di successo in successo. Al Pellico parve opportuno togliere la sua tragedia dal forzato nascondiglio, e la presentò all' attrice. — La Marchioni lesse — intuì del successo e della fama che a lei ne sarebbe venuta, tentando di produrre sulla scena un personaggio nuovo e .... distribuì le parti. A sè, s' intende, assegnò quella di " Francesca " al Domeniconi quella di " Paolo " e la terza di " Lanciotto " al Maraviglia. — La recita rappresentò una data gloriosa per la storia del Teatro.

La Revue — An. XII, Vol. XXXIX — N. 21-22-1, 15 Novem. 1901 — Paris.

Le Théâtre de l' élite et son avenir: Edouard Schuré. Prende occasione il signor Schuré dalla celebrazione del 25° anniversario della fondazione del teatro Wagneriano di Bayreuth per esaminare a che punto sia pervenuta l' opera di Bayreuth, riassumendone i lavori da venticinque anni ad ora, e per mostrare altresì i risultati ottenuti dalle imitazioni fattene altrove, e ciò allo scopo di ricercare qual potrebbe e qual dovrebbe essere lo sviluppo dell'idea wagneriana trasformata ed applicata ai bisogni del secolo XX.

Esaminando dunque l' opera di Bayreuth l' autore si domanda quali furono i fattori che contribuirono a render possibile l' opera immaginata dal maestro: risponde subito: " ne furent ni des événements, ni des idées, mais des êtres de chair et de sang, des individus vivants. " E questi esseri, queste personalità furono: 1° Françai̇s Liszt, *l' apôtre*, che ebbe non solo la fede,

ma seppe anche agire, fornendo agl' infelici artisti mezzi e simpatia per concepire e scrivere, e divulgando l' idea in tutti i paesi d'Europa; 2º Louis II, le *protecteur royal*, che sostenne ed incoraggiò l' artista; 3º M.me Wagner, *une femme*, cioè Cosima Liszt, un tipo femminile sottile ed energico, di facile comprensione e raffinata nella musica e nelle arti, di gusto, eleganza, tatto non comune, la quale fu compagna indispensabile al momento critico della realizzazione e poi, alla morte del maestro, tenne le fila dell' impresa. Con questi compagni Wagner rappresenta una volontà formidabile al servizio di un sublime ideale che si compendiano nella fondazione di una scuola di canto e nella creazione di un nuovo stile drammatico. Formare e dirigere i cori, educare attori ed attrici al canto, alla dizione, alla mimica, ai singoli dettagli. A Bayreuth accorsero d' ogni parte per essere iniziati. A nulla valsero le opposizioni di vecchie scuole musicali e teatrali, " la tradition authentique, le travail incessant et les tâches nettement limitées „ bastarono a far ottenere e ad affermare il risultato brillante dell' opera di Bayreuth. Con questi fattori e con questi mezzi si può dunque affermare che esiste una scuola ed uno stile di Bayreuth. Quindi l' autore rende conto delle sue impressioni nell' assistere all' ultima serie delle rappresentazioni di questo anno; poi passa in un terzo capitolo ad occuparsi dell' influenza dell' idea wagneriana nel mondo, prendendo occasione dall' inaugurazione ultima del teatro del Principe Reggente a Munich. La prima idea di costruire a Munich un teatro modello rimonta allo stesso Riccardo Wagner, ma alla realizzazione si oppose il Consiglio Municipale, sicchè fu Bayreuth a mandarla invece ad effetto. Dopo i risultati di Bayreuth, cioè un quarto di secolo appresso, Munich fa ammenda e mette in esecuzione il piano geniale del maestro. Questo teatro si propone di dare un ciclo di rappresentazioni modello dei grandi classici del teatro, come Shakespeare, Goethe, Schiller ecc, oltre i cicli di Wagner. Questo esempio prova, che l' energia, l' abnegazione, la buona volontà possono sottrarre il teatro contemporaneo all' avvilimento ed alla tirannia della moda e del denaro per indirizzarlo nella via della grande arte e rendergli una missione civilizzatrice.

Giunge così lo Schurè all'assunto principale del suo studio, quello di stabilire le condizioni indispensabili per l'organizzazione in Francia di un teatro ideale, di un vero *théâtre de l'élite.* La tradizione, i costumi, l' iniziativa individuale, ecco i tre fattori del teatro in Francia: i primi due appartengono alla Storia, rappresentano il passato e la fatalità; il terzo, è l' imprevisto e l'incalcolabile e rappresenta la libertà e l'avvenire. Le istituzioni non essendo però in rapporto con le idee dell' epoca, ecco mostrarsi dei vizî di funzionamento nei teatri francesi, dovuti specialmente al predominio della speculazione a danno dell'arte e alla dipendenza degli autori dagli attori, sì da potersi dire che " n'est pas le poète qui fait l'acteur, mais l'acteur qui fait le poète. „ Ad un tale stato di cose doveva prodursi una reazione, quindi si hanno negli ultimi venti anni tre ordini di tentativi drammatici, storici, esotici, novatori: una sintesi organica di questi tre sforzi, equilibrati l' un l' altro, diretti verso un fine superiore, uno stile nazionale ap-

propriato ad un ideale umano universale, ecco quello che, secondo l'autore, deve essere le *Théâtre de l'Elite*, " le théâtre d'éducation, d'initiation et de beauté. „ Il dramma poetico con musica di scena o intermezzi sinfonici dovrà essere uno dei generi essenziali di questo teatro ideale, i cui principii altresì dovranno compendiarsi in questi due, di essere cioè: 1° aristocratico, inteso nel senso che sia organizzato da una " élite intellectuelle „ che sola potrebbe comprenderne il fine e trovarne i mezzi; 2° impersonale, nel senso che deve provenire da iniziativa privata, indipendente dallo Stato, diretto da un gruppo di capacità, estesa ad una vasta associazione ed al di sopra " de tous les intérets de personne, d'école et de coterie. „ Questo il programma del " teatro degli eletti „ tracciato dall' articolista, a grandi linee: che egli non abbia agitato " des fantômes „, che non abbia rimosso " des chimères „, è ciò che noi pure gli auguriamo.

Marzocco (Il) - Anno VI, n. 47 - 24 novembre 1901 - Firenze. Il problema dei comici — Ferruccio Benini: — Gajo. (Si occupa del grande artista Ferruccio Benini che ha suscitato intorno a sè le maggiori dimostrazioni di stima e di affetto. In un periodo di eclettismo trionfante egli è rimasto opportunamente al teatro di Goldoni. Il Benini appartiene alla schiera di quei pochi grandi che coi trionfi individuali hanno fatto perdere di vista le condizioni vere del nostro teatro, perchè han distolta l'attenzione dal disordine e dal vuoto che vi regna. Così vediamo allignare sul palcoscenico tutte le licenze, vediamo creare delle gloriole assurde, volgarità nella recitazione, preparazione insufficiente, mancanza di studio. Constatati tutti questi mali, si affaccia per l'avvenire la soluzione di questo problema dei comici. L'articolista trova che bisognerà pretendere che le scuole di recitazione diano dei frutti, e che si coordinino con una istituzione necessaria qual'è quella di un teatro stabile. Ciò ricorda il concetto che in fascicoli precedenti, in una serie di studii di Gaspare di Martino, questa *Rivista* esprimeva a proposito del problema dei comici cioè: scuole di preparazione per la coltura dei comici annesse alle scuole ordinarie e teatro stabile di stato per la loro educazione artistica).

Revue des deux Mondes, a. 71, Tom. VI. - 15 novembre - Paris. " L'Enigme „ d'Hervieu a la " Comédie „ e " La Bascule „ di Donnay al " Gymnase „: René Doumic nella sua " Revue dramatique „ della prima quindicina di novembre si occupa di questi due nuovi lavori, uno dei quali, l'*Enigma*, com'è noto, ha avuto un successo caloroso alla *Comédie*. Di *Bascule* riferisce poco; nota che trattasi d'una commedia d'indole briosa, di non molta consistenza, e passa. Dell'*Enigma* s'occupa con più larghezza e muove parecchie acute osservazioni. In generale a Doumic il dramma, per quanto applaudito, non piace. Egli lo trova d'ossa e di nervi vecchi e con qualche pretensione d'abito nuovo addosso. Se questa *Enigma*, in fondo l'avesse scritta Scribe, nessuna meraviglia, ma poichè l'ha scritta un innovatore come Hervieu, non si sa bene se per sfruttare una situazione teatrale o per sostenere molto debolmente una tesi morale, quella per la quale

il marito ingannato non ha il diritto di uccidere la moglie, la cosa non può non impressionare! Poco più, poco meno abbiamo già detto noi in una nota del *Peristilio* del fascicolo scorso, e siamo lieti ora di trovarci perfettamente d'accordo col Doumic, alla cui sincerità di critico prestiamo molta fede. L'Hervieu ha evidentemente dispiaciuto gli iniziati e scosso il pubblico: per un autore di palato grosso la cosa non farebbe una ruga, ma per uno scrittore che è all'avanguardia del nuovo verbo e che gode persino le simpatie e la fiducia di madame Chéliga, il fatto non è semplice e non trova alcuna plausibile giustificazione. Lasciamo per un istante la parola allo stesso Doumic, e per nostro conto, intanto, facciamo punto. L'autorevole critico scrive:

" Une situation dramatique, une thèse morale, tels sont les deux éléments dont se compose l'Enigme. Reste a savoir comment l'auteur les a combinés ensemble, c'est-a-dire si la situation n'est bien que l'illustration de l'idée. C'est par là que sa pièce prête à la critique. Lorsque nous avons assisté à la conversation du premier acte et entendu les déclarations du marquis de Neste, nous n'avons pas douté que l'objet même de la pièce ne fût de prouver que le mari n'a pas le droit de tuer.

" Mais, au théâtre, rien ne compte que ce qui est mis en acte et présenté sous forme sensible par des faits. Dans la *femme de Claude*, Dumas nous met sous les yeux une série de cas où Césarine nous apparaît en effet comme une agent de malheur, en sorte que le coup de fusil de Claude semble abattre, non un être humain, mais une bête malfaisante, et que nous venons à prononcer nous-mêmes le fameux: " Tue-la ". Ici, au contraire, l'idée reste sous forme de discours. Il nous faut admettre que ces discours ont tout de suite et par la seule force de leur persuasion trouvé le chemin des cœurs. Il nous faut admettre que deux hommes qui, à dix heures du soir, pensaient, comme ils l'ont pensé toute leur vie, qu'ils avaient le droit de frapper l'épouse coupable ou son amant ou l'un et l'autre, ne pensent, plus de même à quatre heures du matin, uniquement parce qu'ils ont entendu la tirade éloquente d'un ancien viveur. Notions d'ailleurs qu'à l'heure décisive, le marquis cesse d'être conséquent avec lui-même et l'auteur de pousser son idée jusqu'au bout. Dans une pièce contre le droit de tuer, il fallait laisser en vie la femme et l'amant. L'amant se suicide. Encore une fois, l'amour cause la mort d'un être humain. M.r Hervieu rappelle volontiers que ses prédécesseurs n'ont cessé d'ensanglanter la scène. Mais, entre le meurtre et le suicide quasiment imposé, la différence n'est pas grande. Et voilà encore un de ces dénouments sanglants pareils à ceux du théâtre d'hier! Ajoutons enfin qu'à mesure que la pièce approche de son terme, nous perdons de plus en plus de vue la question morale posée au début: nous l'oublions pour ne plus songer qu'à cette énigme dont le mot nous échappe toujours; nous sommes tout à l'attente de cette révélation sans cesse retardée. Au premier acte, nous nous demandons: " A-t-on le droit de tuer? " Au second, nous nous demandons seulement: " Laquelle des deux? " Commencée en problème moral, la pièce finit en énigme de fait " etc...

Voci del Peristilio

— Al *San Carlo* di Napoli pare che si avrà per opera di apertura nella imminente stagione *Lohengrin* di Wagner, che sarà seguito dai *Pescatori di Perle* di Bizet, dall'*Elisir d'Amore* di Donizetti, dal *Mefistofile* di Boito, dalla *Manon* di Massenet, dalla *Bohème* di Leoncavallo, dall'*Ernani* di Verdi, dalla *Gioconda* di Ponchielli, dal *Don Giovanni* di Mozart e dalla *Lorenza* di Mascheroni, nuova per Napoli. Tra gli artisti scritturati sono le signore Bellincioni, Pinkert, De Macchi, Giacchetti, Jacobi, Ghibaudo ed i signori Caruso, de Lucia, Vignas, Mannucci, Ancona e Scarneo.

— Il 5 corrente al *Costanzi* di Roma avrà luogo la prima rappresentazione di *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio con gl'intermezzi del maestro Scontrino. Ci asteniamo da qualunque indiscrezione che sappiamo non riuscir gradite al poeta, ma facciamo nostre le parole di Domenico Oliva il quale annunziando a sua volta la tragedia d'annunziana scrive: " Sarà una grande serata quella del 5 dicembre: prorompera dal palco la prima tragedia moderna, tragedia vera e propria, non secondo la capricciosa ed arbitraria definizione d'un artefice, ma secondo le immutabili leggi dell'arte, vincitrici delle mode, dei gusti intermittenti, degli oblii transitorii. E son secoli che la gente nostra ne ama il soggetto. „

— Giovedì ultimo al " *Valle* „ di Roma, Ermete Novelli ha rappresentato il nuovo dramma di Roberto Bracco, " Sperduti nel buio „ con successo pieno. Applausi continui e dodici chiamate complessive all'autore e agli interpreti.

— Al *Lirico* di Milano la nuova opera del maestre Orefice, tanto attesa, *Chopin* ha fatto nascere molte discussioni, chi grida al sacrilegio e chi sostiene che il tentativo del maestro Orefice avrebbe dato alle melodie chopiniane maggiore diffusione nel popolo, perchè, per chi nol sapesse, il lavoro del maestro Orefice è tessuto tutto su spunti melodici delle composizioni di Chopin. Il libretto dell'Orvieto, non riproduce la vita avventurosa del maestro polacco, ma ne segna, nei quattro atti, i caratteri più espressivi dell'anima, cioè la gioia dell'amor puro, la passione ardente, il dolore, l'agonia. Il successo però non mancò alla nuova opera e specie il duetto dell'atto secondo piacque senza restrizioni e fu bissato per consenso unanime. Il maestro Orefice comparve insieme agli artisti al proscenio alla fine dell'opera. Il suo lavoro dimostra una grande perizia orchestrale, benchè in alcuni punti l'orchestra sia apparsa troppo fragorosa e colorita. Del resto bisogna tener conto della pazienza del maestro e del suo sincero sentimento di recare servigio all'immortale compositore. L'esecuzione fu coscienziosa in ispecie per il Borgatti e per la Ferranis. Il maestro Zuccani fu ottimo direttore.

— *Una tempesta* di E. A. Butti, della quale nello scorso fascicolo la *Rivista* ha pubblicato un frammento, ha riportato un vivace successo di applausi nelle rappresentazioni che ne ha dato in questi giorni la compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, al teatro *Verdi* di Trieste.

— Da Bologna ci scrive il nostro Saggiotti: Qui di spettacoli non vi è che un discreto *Mefistofele* al *Comunale*, esecutori la signorina Labia, il

tenore Ravazzolo, il basso Borucchia e direttore Leopoldo Mugnone, che ottengono serale successo. Al *Mefistofele* sono intramezzate delle recite straordinarie — la parola recita non guasta — di *Traviata* con la Bellincioni.

— Attorno al *referendum* milanese perchè quel Municipio ridia la dote al teatro della *Scala*, si sta allargando una curiosa polemica. Nel cozzo delle idee, nello scambio delle vedute, nei reciproci attacchi, si va perdendo il senso della misura, e la logica conclusione del dibattito, naturalmente, si tiene ancor lontana, come Galba! Corrado Ricci, così arguto sempre, questa volta appare vecchio! Egli grida: quella della *Scala* è questione artistica, quindi il Municipio non può negare la dote, anche se il *referendum* riesca contrario a che venga data! E poi come c'entra questa popolaresca idea d'interrogare tutto un popolo per un dovere tradizionale che deve compiere un Municipio?! Per noi c'entra benissimo. L'ente Municipio è amministratore rigoroso d'un comune patrimonio: in tal qualità esso non può sottrarre alle rendite che amministra una grossa o piccola somma e versarla, sapendo di toglierla a tutti, a benefizio di pochi! Ma l'apertura d'un gran teatro lirico rappresenta economicamente una risorsa preziosa per una città. Certo, ma le funzioni di questo gran teatro sono esercitate o da un impresario o da una società, e nel proprio interesse. Quando dalla gestione d'un teatro avanza il guadagno di qualche milioncino, che cosa viene al Municipio che lo ha dotato? Gli speculatori ingrassano, gli editori arricchiscono, gli eletti del censo se la godono, e il Municipio, cioè il danaro di tutta una città, avrà fatto in gran parte le spese! Che razza di giustizia economica distributiva è questa? Ma la questione artistica non conta nulla? Conta e resta al disopra di ogni altro interesse, ma a patto che tutti si inchinino innanzi alle sue esigenze. Sieno più miti gli editori, i cantanti, i musicisti e trionfi l'arte! Piuttosto che piatire una dote si pensi dalle imprese a creare un bilancio giudizioso e tutti questi negozianti imbrillantati di musica lo rendano possibile! Questione artistica soltanto per il Municipio che nega la dote? Solo questo ente deve aver orecchi per le divine melodie di Bellini e le magistrali sinfonie di Wagner? E i tenori e i maestri e gli incettatori di musica? In Italia non si pensa nè dai governi a gestir teatri per conto dello Stato, nè dai Municipi a gestirne per conto della città. Ecco un principio d'equità: se da queste elette industrie, onestamente e intelligentemente esercitate, si trarrà un vantaggio, ed un vantaggio se ne dovrebbe ritrarre, questo ricadrà a vantaggio di tutti — ed allora si comprende l'impiego d'un capitale di Nazione o di Comune. Diversamente è ingiustizia palese e resterà tale, con tutte le viete parole attribuenti ai cosiddetti popolareschi la sordità per la musica o, in genere, il vandalismo per l'arte. La questione delle doti ai teatri non è artistica, mille e mille volte no, ma è economica, e come tale non può subire privilegi di casta. Fa comodo alla parte dominante del mondo lirico di continuare ad arricchire a spese di tutti! La questione artistica, se veramente è intesa, la facciano gli artisti, e si ribellino all'ingordigia dei negozianti e degli incettatori di musica. Le parole grosse oramai non producono più effetti, occorre la chiara lealtà dei fatti per vivere!

— La *Navarrese* di Massenet, al *Politeama* di Palermo, nuova per quelle scene, ebbe un'indiscutibile successo. Gli artisti signora Burzio e signori Bombaccioni, Bonini e Pignataro, nonchè il maestro Vincenzo Lombardi e la sua orchestra diedero del lavoro massenettiano un'esecuzione perfetta.

— Virginia Reiter, interrogata dal critico drammatico della rivista *Natura ed Arte*, che ne pubblica una bellissima fotografia dello Sciutto, stile... *liberty*, così gli ha risposto, a proposito della *Messalina:*

" Come studio? A lungo e non poco, qualunque sia il risultato dei miei studii.

" Come ho studiato Messalina? Dopo letto il *lavoro* ho voluto studiare il personaggio. L'ho ricercato nei testi classici e nei semi-storici o romanzeschi; e così, a poco a poco, prima delle parole della parte, ho imparato a memoria, dirò così, una *figura* che mi pareva assomigliasse alla Imperatrice Romana.

" Con questo corredo di preparazione ho ripreso, per poco, lo studio dei *versi* e poi le prove, lentamente, tentando di dar vita a quella *figura* che *sapevo* e che . . . il pubblico solo ora può dire in quanta parte di vero abbia reso. *Virginia Reiter* ".

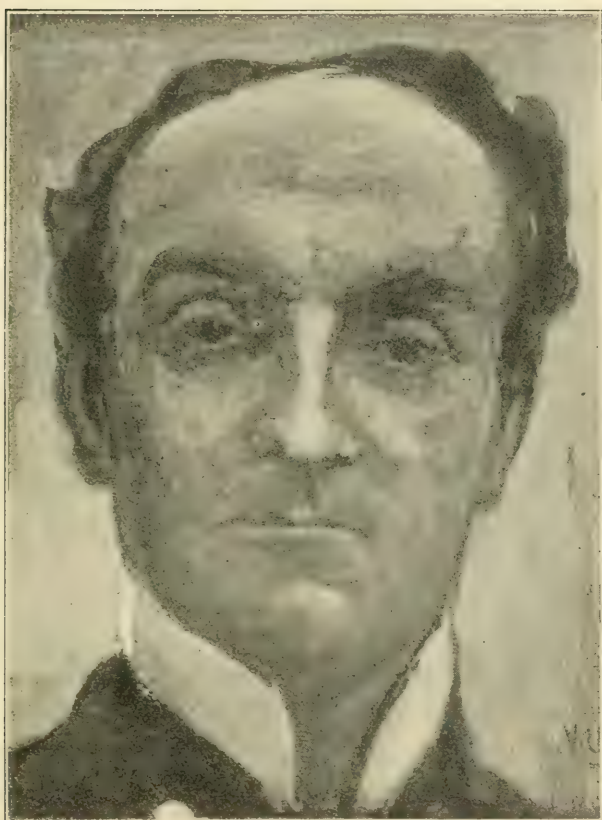
— Giorni sono fu qui — scrive il nostro Saggiotti — il maestro Scontrino. Nessuno ne ha detto nulla, ma io imagino sia venuto da Mugnone per accordarsi sulle prove degli intermezzi musicali scritti pel lavoro di D'Annunzio, prove che potrebbero farsi anche a Bologna.

— La censura francese, dopo lo scandalo sollevato con *les avariés*, imperterrita ha messo il veto ad una nuova commedia di Georges Ancey, intitolata *Ces Messieurs*. Pare che questo lavoro sia stato ritenuto lesivo alla dignità religiosa, ma il sospetto è assolutamente ingiustificato.

— All' *Opéra Comique* di Parigi è andata in iscena la nuova opera di Massenet *Grisélidis*. La critica rileva che vi sono delle belle pagine di musica, con uno strumentale elaboratissimo ma si nota che nel successo dell'opera ebbero eguale parte il rispetto e l'entusiasmo.

— Marchetti, a Bologna, colle omai splendide *mises en scènes* ha portato una nota veramente artistica; i figurini di Caramba sono assai esatti, forse l'esecuzione delle sartorie italiane non avrà sempre fedelmente eseguito il suo concetto, ma infine si ha una vera impressione dei costumi di un'epoca e questo non è poco. Se fosse vero che da ciò ne venisse un risveglio nelle sartorie teatrali italiane rimaste indietro di alcuni lustri sulle sartorie teatrali dell'estero, ci sarebbe già da rallegrarsi e la compagnia Marchetti con questo solo merito sarebbe degna di tutti gli elogi. Ma oltre ai costumi vi è una splendida organizzazione di masse, un ottimo insieme di artisti e un bravo direttore. Speriamo che nasca un Marchetti della scena lirica, che rimetta a nuovo tutti gli stracci che girano pei teatri italiani, che sopprima le tinte scarlatte, bleu, gialle nel tono delle stagnole per la cioccolatta, dove si sbizzariscono ora le fantasie dei direttori e degli artisti, e che si passi un po' alle mezze tinte con qualche tono.... intonato.

— La posizione di Jules Claretie alla *Comédie française* diventa di giorno in giorno più difficile e forse insostenibile. Dagli attori è considerato un inimico, fino al punto da imporgli le dimissioni da direttore del primo teatro di Francia. La *Rivista* si è occupata largamente della questione, la quale mette capo alla soppressione del Comitato di lettura, e quindi non ha altro da dire, salvo che nuovi avvenimenti degni di nota non si verificassero, il che non è improbabile. Certa cosa è che l'azione di Claretie va giudicata un po' severamente: non si sopprime una legge fondamentale in un teatro che agisce da secoli senza provvedere a sostituirla con altra legge, degna dei nuovi tempi sì, ma razionale, salda, esauriente. Nessuna evoluzione tende alla distruzione dei corpi organici, ma ne addita i miglioramenti, appunto per provvedere a che non sieno impediti i nuovi ed utili sviluppi. Come si risolverà, dunque, questa presente viva agitazione della *Comédie*? È un problema arduo pel quale non è prudente azzardare delle previsioni. Solo crediamo aprioristicamente che, poichè è in Francia, da qualunque sconcio, il primo teatro della grande Repubblica, uscirà più vivo di prima.

Intanto, come nuovo rappezzo, si sta pensando alla creazione d'un direttore delle prove.

PEL 1902

La Rivista entra nel suo secondo anno di vita. Il successo del primo anno non l'ha fatta indugiare neppure un istante nel proposito di proseguire nel lavoro iniziato e con tanta virtù di sacrifizii protetto dalle maggiori individualità del nostro mondo teatrale. Accanto a queste individualità hanno portato ugualmente e con vigore e fede il loro contributo, anche giovani scrittori, innamorati dell'arte e concordi nel programma iniziale della Rivista.

Una pubblicazione d'arte teatrale, in cui fosse consentito liberamente di affrontar problemi ardui d'arte e di dire, con non minor libertà, una schietta parola che suonasse lode o biasimo, immuni da preconcetti e da interesse di clientele, non esisteva e la sua mancanza era avvertita così che l'autorevole *Nuova Antologia* nell'annunziarne la prima puntata, affermò che con essa si veniva a colmare una vera lacuna nell'arte, nella letteratura e nella critica di teatro. E l' accoglienza non poteva non essere cordiale e non poteva non contare sugli spiriti indipendenti.

Nè all'Estero le è venuto meno la simpatia ed il riconoscimento della sua utilità. Basterebbe per tutti citare l'autorevole *Figaro*, che volle anche vedere in essa una ragione nuova per affratellare in un comune lavoro la gente latina.

Enumerando le gioie, non potrebbe tacere dei dolori, ma per la bontà delle prime è tratta volentieri a dimenticare gli altri. Non molti dei suoi redattori socii l' hanno stupita, perchè hanno dimenticato di aver verso di essa assunto impegni sottoscritti! Potrebbe denunziarli all'ammirazione del pubblico, ma a quale pro? Essa non mira che a superare la nuova

prova per la sua vita e per il rispetto dei suoi lettori e non d' altro desidera occuparsi.

La Rivista nell'ordine delle sue pubblicazioni porta un cambiamento: ad evitare interruzioni nei mesi estivi, anzichè pubblicarsi il 1° e il 16 di ogni mese, dal Novembre all'Aprile, e solo il 15, dal Maggio all' Ottobre, con due riposi nel Luglio e nel Settembre, si pubblicherà sempre in 16 fascicoli, uno al 1° di ogni mese e quattro speciali nella stagione teatrale di rigore: e un cambiamento porta anche nelle condizioni degli abbonamenti e della vendita, come risulta dall'apposito specchietto. La diminuzione di prezzo è suggerita dall' idea di rendere la Rivista di più facile acquisto alla maggioranza. Anche il numero degli abbonamenti cumulativi è sensibilmente accresciuto per la cortesia di autorevoli giornali italiani

Così crede di avere in qualche modo meritata la fiducia dei suoi lettori, e sarà lieta se potrà ripetere queste medesime parole in un avvenire più o meno prossimo...

La Rivista

La “ Prova generale „

Sul palcoscenico italiano non ci è veramente l'abitudine della *prova generale.* So bene che quest' asserzione secca e recisa sembrerà presso a poco una menzogna a tutti i nostri capocomici, a tutti i nostri attori, a tutte le nostre attrici. Sembrerà una menzogna perchè, nel mondo del nostro teatro di prosa, la prova che si fa il giorno stesso della prima rappresentazione d'una nuova commedia si chiama appunto “ *prova generale* „. Ma, in vero, il più delle volte, non è che una prova qualunque — (l'ultima delle sei o sette prove concesse all' autore nazionale, l' ultima delle dieci o dodici prove concesse all' autore tedesco o francese) — con l' aggravante che, precedendo essa di poche ore l' alzata di sipario della prima rappresentazione, gli attori e le attrici, perplessi come sono, fanno economia di voce e di gesti e omettono il *pianto,* la *risata clamorosa,* il *grido,* la *caduta,* l' *agonia,* la *morte* e via discorrendo.

Coloro che hanno avuto la disgrazia di leggere spesso la mia umile prosa di cronista e di critico, coloro che mi hanno visto sui palcoscenici insieme coi miei interpreti quando, d'accordo col capocomico, ho cercato di comporre, nella cornice teatrale, la commedia o il dramma o il *lever de rideau* da me scritto, sanno come io ben consideri le condizioni poco propizie in cui i nostri capocomici, i nostri attori, le nostre attrici quotidianamente lavorano e come io intenda la durezza della lor vita e la necessità di non esigere da loro quei risultati di precisione armonica che si ottengono sui palcoscenici d'oltralpe, dove le deficienze individuali sono compensate dalla lunga elaborazione. Non a me, dunque, si può attribuire un proposito di rimprovero. Queste mie poche parole semplici hanno uno scopo affettuoso: quello d'indurre capocomici, attori ed attrici a un qualche maggior sagrifizio di tempo e di pazienza, che poi, viceversa, secondo me, determine-

rebbe un minore sperpero di forze, inquantochè l'incertezza della recitazione e del quadro scenico in una prima rappresentazione affatica enormemente il cervello degli interpreti, ne consuma le fibre, ne eccita i nervi a detrimento della loro salute fisica e morale. I comici italiani, in una prima rappresentazione, sono capaci di compiere dei miracoli. Questo è vero. In quelle poche ore di battaglia essi vivono in una tensione nervosa, che veramente commuove. E se vogliono bene all'autore della commedia e se, per giunta, essi la credono buona e meritevole di successo, il loro spirito diventa vigile come quello d'una madre accanto alla culla del bambino malato, il loro cuore palpita come quello d'un amante, non sicuro d'esser riamato, in un primo colloquio lungamente atteso. E, mediante una concentrazione di sforzi supremi, essi riescono talvolta a fare alla ribalta, al conspetto dell'idra temuta, tutto ciò che alle prove non han fatto. Ma, a spettacolo finito, ben sentono d'aver dato alla commedia, all'autore, al pubblico qualche cosa di più intimo che non sia una coscienziosa interpretazione.

Se s'instituisse irremissibilmente la prova generale, l'interprete, alla prima rappresentazione, proverebbe bensì l'ansia legittima di comunicare al pubblico gl'intenti dell'autore e quella di render vitale l'illusione della scena e di affermare il proprio valore, ma non dovrebbe più costringere la mente agli sforzi debilitanti, snervanti, tormentosi che, nell'incertezza e nella mancanza d'un concetto esatto del risultato conseguibile, l'assunta responsabilità gli chiede.

Che questo o quel capocomico ricordi con orgoglio la prova generale severamente ordinata ed espletata per la tale o tal'altra commedia, per il tale o tal'altro autore, non significa niente. Il caso eccezionale citato per vanto non è che una conferma della mia asserzione: – sul palcoscenico italiano non c'è l'abitudine della vera e completa *prova generale*. Questa è la verità.

E se anche per la diligenza speciale del direttore di scena, del trovarobe, dei macchinisti siano approssimativamente a posto le seggiole, le poltrone, il tavolino, la scrivania, l'orologio, il tagliacarta, le pareti, le porte, l'albero e che so io, gli attori e le attrici si guardano bene dal truccarsi, si guardano bene dal recitare con gli abiti e con la *testa* che avranno alla rappresentazione, e, sopratutto, si guardano bene dal mettere nel personaggio tutto quello che contano di metterci quando saranno dinanzi al pubblico, limitandosi così ad un semplice abbozzo sbiadito. E se l'autore, trepidante, esprime il desiderio di vedere e di sentire ciò che il pubblico vedrà e sentirà, egli sarà tacciato di pedanteria e peggio.

— Ma non dubitate — esclama, infastidito, l'interpetre, — non dubitate: ho capito la vostra idea: stasera farò tutto!

E lo stesso linguaggio è nella bocca dell'attore grande ed in quella dell'attore piccino, lo stesso disdegno manifesta colui o colei a cui è affidata una parte principale e il modesto generico che dovrà, forse, dire una sola *battuta* in un momento scabroso, in un finale d' atto, in un punto decisivo per le sorti della commedia. Anzi — bisogna convenirne — di solito, l'attore grande o colui o colei a cui è affidata una parte principale è molto più deferente del buon modesto generico ed è più disposto ad accennare con efficacia quel che intende di fare la sera della prima rappresentazione. Non di rado, il buon modesto generico, dopo essersi ribellato, entra nelle quinte brontolando:

— Hanno paura dei fischi, e sa la pigliano con noi. Non sarà mica la mia battuta che salverà la baracca!

Oppure:

— Non sanno neanch' essi quello che vogliono!

O altre simili puerilità non graziose.

Probabilmente, quel medesimo generico, alla prima rappresentazione, sarà in palpiti come se la commedia fosse sua; probabilmente, in caso di successo, egli salterà dalla gioia; probabilmente, in caso di insuccesso, egli sbraiterà contro il pubblico e gli darà del cretino; ma, intanto, alla così detta prova generale egli non ha potuto fare a meno di ribellarsi al povero autore e non ha potuto nè voluto dire un pò più forte o un pò più a tempo o in questa o in quella intonazione la battuta famosa.

Quello che io penso non mi pare davvero peregrino e neppur mi pare che non si possa agevolmente comprendere. Non so se, sul palcoscenico italiano, nei tempi remoti e gloriosi di cui la generazione alla quale io appartengo sente così spesso a parlare e che i vecchi così spesso rimpiangono, un regime più austero e una più rigida disciplina imponessero il dovere di una prova generale completa e autentica. Ma so che l'arte dei tempi miei assolutamente non può prescindere da certe armonie, da certe graduazioni di linee, di colori, di voci, di gesti, da certe fusioni o distacchi di effetti, da certe proporzioni degli elementi complementari, che, in complesso, constituiscono la prospettiva scenica e la cui alterazione produce in un quadro teatrale i medesimi spostamenti e quindi il medesimo scompiglio che in un quadro di pittura sarebbe prodotto dalla sovrapposizione d'una lastra di vetro colorato.

Nell' arte moderna, bene o male, i *dettagli* — non pure dell'allesti-

mento scenico, ma quelli eziandio della recitazione — assumono una suprema importanza.

E non preme che questo amor del dettaglio paia un segno di decadenza ai codini. Se tal sia o se invece sia un progresso e un'impronta nuova di squisitezza artistica, si dirà bene quando un genio singolare trarrà i succhi migliori dal terreno che oggi noi, a modo nostro, coltiviamo. Qualunque disquizione e qualunque sentenza non riuscirebbero, frattanto, a mutare l'indirizzo dell'arte moderna, la sua sostanza, i suoi mezzi, le sue forme. Del resto, se per l'eccesso della scrupolosità dell'allestimento scenico, i codini, dal loro punto di vista, hanno ragione di brontolare — e badate che anch'io non credo indispensabile che questa scrupolosità ecceda sino alle fisime onde dal teatro è escluso il fac-simile, cioè la finzione delle cose, che, viceversa, può parere perfino più reale della realtà —, essi, i codini, non hanno punto ragione di brontolare per quanto concerne i dettagli della recitazione. Il loro pensiero nostalgico carezza tuttora i ricordi delle belle commedie di Ferrari, di Augier, di Dumas fils. Ebbene, precisamente Dumas fils — il fascinatore indimenticabile — esortando il suo amico Sarcey a gridare contro le esagerezioni dell'allestimento scenico per paura che questo finisse con l'esorbitare a svantaggio dell'essenza di un'opera drammatica, s'affrettava a premettere una distinzione che i codini un po' ignoranti non sospettano nemmeno. " *Pour moi* — scriveva Dumas fils — *il y a deux sortes de mise en scène: celle qui s'occupe des décors, des meubles, des accessoires et celle qui traîte du jeu des acteurs, de leurs mouvements, de leurs intonations, de leurs gestes, de la place qu'ils occupent sur le théâtre, de la porte par laquelle ils entrent ou sortent, enfin de tout ce qui sert à expliquer l'action humaine, à la rendre aussi vraie que possible aux yeux des spectateurs. Autant cette dernière a d'importance, autant l'auteur doit y être attentif et minutieux, autant l'autre me paraît devoir être secondaire* „.

Avete capito?

Il *gioco* degli attori, i loro movimenti, le loro intonazioni, i loro gesti, la designazione del posto ch'essi devono occupare sulle tavole, erano per Dumas fils, come sono per l'autore modernissimo, dettagli degni d'una speciale cura, erano per lui coefficienti precipui della recitazione e della interpretazione, ed egli non si peritava d'includerli in un ramo della " *messa in iscena* „ e d'indicarli come minuziosa preparazione necessariissima.

Ed è naturale che questa preparazione sia oggi più doverosa e più urgente. Se anche non si voglia considerare gli elementi d'arte che

le ultime fasi dell'estica hanno insinuati nel teatro — elementi fonici, elementi pittorici, elementi plastici, escogitati, prodotti e accettati da una più acuta sensibilità, da quella stessa sensibilità su cui agiscono ogni giorno più efficacemente la polifonia wagneriana, le combinazioni dei colori sperimentate dai pittori *divisionisti*, le vaghe e pur complicate e profonde visioni di Maeterlinck — , non si può non tener conto almeno dell'ostracismo dato a ciò che una volta si chiamava *intreccio* e della tendenza ad abolire la chiacchierata e del maggior valore che oggi sulla scena ha il nesso tra parola e voce, tra gesto e moto dell'anima, tra connotati fisici e connotati morali, tra forma e sostanza.

Or dunque un autore ha il diritto e il dovere di controllare, nel quadro compiuto, le sue intenzioni. Ha il dritto e il dovere di parlare a tu per tu con la propria coscienza prima che s'alzi il sipario dinanzi al pubblico. E poichè più di vent'anni sono passati da quando Dumas fils scriveva le parole che ho riferite, è lecito ammettere che se egli, maestro del teatro, vivesse oggi, anche evitando l'iperbole fastidiosa dell'allestimento scenico, non mostrerebbe di sprezzarlo come allora, e richiederebbe che le voci, le intonazioni, i movimenti, gli atteggiamenti, i gesti degli attori componessero un complesso omogeneo con la finzione dell'ambiente.

Concludiamo.

Non è più possibile, non è più giusto, non è più onesto eliminare una *prova generale* che dia agio all'autore di rendersi conto dell'opera sua e che offra quindi a lui nè più nè meno che la rappresentazione promessa al pubblico. S' intende che spetta al suo senno di valutare il contributo dei suoi interpreti e di discernere dove finisca la sua responsabilità e dove cominci la loro. E quali che siano i difetti o i pregi degli attori, egli, subordinatamente ai mezzi di cui dispone e subordinatamente a quel tanto di chiaroveggenza che gli ha accordata madre natura, potrà ancora qua e là ritoccare il suo quadro; e, dopo d'essere stato lo spettatore di se stesso, ben si disporrà ad ascoltare la sentenza del pubblico come l'accusato che abbia potuto pronunziare, in sua difesa, l'ultima parola.

Roberto Bracco

ANIMA VINTA (*)

ATTO TERZO

SCENA VI.

Paolo - Livia

Paolo — (*resta, oppresso dallo sconforto, un momento; poi va a prendere le lettere lasciate da Giuliano, le guarda un poco, ne sfoglia qualcuna febbrilmente*).

Livia — (*dopo aver invocato con l' atteggiamento e col gesto che egli non legga, prorompe*). Non leggere!

Paolo — (*con atto di disprezzo allontana le carte*). Il segreto d'un amore così violento! Avrei voluto impararlo.

Livia — (*supplice, avvilita*) Non amore! non amore! Guardami, Paolo: non ti recito commedie. Ho vissuto un secolo in dodici ore. Stanotte parlai nel delirio dell'ira, per la smania della vendetta, col desiderio d' essere annientata... Adesso, se non l' avessi fatta, la farei, quella confessione... Era arrivata l'ora del castigo, e l' ho voluto. Lo voglio; lo prendo.

Paolo — (*amaramente*). Il castigo!

Livia — Il castigo. Per armarti la mano ho confessato stanotte. Quando mi hai detto di scrivere, ho scritto con quel pensiero nella testa. Poc'anzi, quando hai levato il braccio, mi ti son messa davanti per quello, per quello... Tu hai detto: “ seguirlo no! „ Che pensavi? Seguirlo! io! quell' uomo! Non capisci, dunque, non vedi in qual modo lo disprezzo?

Paolo — (*c. s.*) Dopo! (*riprendendo le lettere*).

Livia — (*con strazio*) Ah! dopo: ecco la maledizione!

Paolo — (*con terribile sarcasmo, battendo sul pacchetto*) E qui c'è il *prima*: diverso, no? molto diverso!

Livia — “ La smania di sporcarsi! „: te l' avevo udito dire tante volte, e mi pareva di non capire. Ecco, ecco: la smania di spor-

(*) Commedia in tre atti, la quale potrebbe forse — nulla è impossibile in Italia — essere anche rappresentata!

carsi. Ma amore no. L' amore è quello che resiste anche al tradimento, anche al disinganno, anche all' offesa, anche alla colpa...

PAOLO — (*c. s. interrompendo*) Forse. Forse. Eppoi? Il senso — direte—; il fango, che da una parte si maschera di seduzioni e d' ipocrisie per tentare e per vincere, dall'altra si circonda di desideri e di sogni per acciecare e trascinare.... È una giustificazione questa? È l' unica soluzione, questa : che il fango debba sempre travolgere l' onestà, la bontà, l' amicizia, ricordi, promesse, giuramenti, tutte le virtù ? tutte le purezze ?

LIVIA — (*con disgusto*) La smania di sporcarsi. Così !... così... così !

PAOLO — Dite pure che la colpa è della vita. Non si dovrebbero trovare sulla stessa via, mai, esseri tanto diversi, non è vero ? O tutti... (*accenna sè vagamente*), o tutti in un altro modo. Se no, il connubio genera troppo urto di sensazioni contrarie. Dite anche questo; ma sarà una giustificazione ? Perchè i buoni devono aver torto e curvarsi sotto il peso di realtà impossibili a sostenere?

LIVIA — Paolo ! Paolo !

PAOLO — (*sempre più eccitandosi*) E basterà, poi, venire a dire: " sapete ? è vero che per un anno mi son data ad un altro, gli ho concesso i miei baci, le mie carezze, tutta me stessa : ma quello non era amore, era la cecità del senso, e dunque io merito l'assoluzione... „ Basterà ?

LIVIA — Io non te l'ho chiesta, l'assoluzione ! Io ti ho chiesto il castigo.

PAOLO — (*terribile, andandole incontro*) Il castigo !? Per chi ?

LIVIA — Paolo !

PAOLO — M' avete armato la mano. Eppure, essa è ricaduta senza colpire, poc' anzi... Sono debole ? Forse. Ma il meno colpevole è lui; lo capite, questo ? Mi chiamava amico da un anno, ma non mi aveva giurato niente; non mi doveva niente. Voi ! Ah, voi m' avevate promesso qualche cosa — credo — ... (*smanioso*). Non so se ho torto, perchè in verità mi pare ci sia della gente che non dà valore a simili inezie ;... ma insomma,... ma insomma, se dovessi ammazzare qualcuno — è vero — sareste voi! (*le va addosso*).

LIVIA — (*cadendo a ginocchi*) Eccomi !

PAOLO — (*indietreggia atterrito — un silenzio*).

SCENA VII.

I precedenti, Giovanni.

GIOV. — (*bussa al fondo*).

PAOLO — Chi è ?

GIOV. — È permesso ?

PAOLO — (*dopo un momento, avendo atteso che Livia sia levata, e cercando calmarsi*) Vieni avanti, Giovanni (*il servo entra*) Fatto?

GIOV. Sì, signore. Ho consegnato, e quei signori mi hanno dato queste lettere.

PAOLO — (*apre e scorre le lettere*) Va bene. Non occorre altro. (*Giovanni via*).

SCENA VIII.

Paolo — **Livia** — **Giovanni** in due diversi momenti.

PAOLO — (*va a chiudere l' uscio di fondo; tornando, lacera — come prima — in minuti pezzi le lettere di Livia e le butta dalla finestra in varie riprese, in varie direzioni*) Ecco. È finito. Nessuna traccia più. (*pausa*) Sono debole, infatti. Ho paura del chiasso, del chiasso ridicolo che farebbero intorno al mio nome, puro malgrado il vostro marchio d' infamia. Eppoi? Disfarsi di tutti e innalzarsi sulle rovine del passato sarebbe la forza? Ammettiamolo. E se io non me ne sento capace? E se io ho il torto d' essere — come direbbe il mondo — troppo sentimentale? Ammazzarvi. Passare, dopo, nella vita, col pensiero d' un simile disastro! Un amico, una donna, il lavoro, il rispetto, la gioia: questo è il passato distrutto, distrutto già, adesso. Il revolver che cosa muterebbe? Se ci fosse una palla che distruggesse la memoria, qui,... eh, allora... Ma...

LIVIA — (*torturata e vinta*) Paolo, abbi per me una parola di pietà, ed imponi...

PAOLO — (*seguitando*) Io vorrei soltanto capire se è vero che le mie sono fisime; se è vero che non si ha il diritto di monopolizzare il cuore e la carne di nessuno... Perchè sento qui, qui, in me, nel più profondo della mia anima, che qualche cosa di sacro m'è stato strappato? Sono io il cattivo? Chi ha ragione? Voi, i gaudenti, il mondo degli spiriti forti e dei modernissimi che dicono " libertà, libertà di sentimento e di piacere ", o io che dico: " di questa donna avevo fatto il mio ideale, di questa casa avevo fatto il mio tempio; speravo che il mio tempio e il mio ideale nessuno dovesse, potesse insozzarli... "

LIVIA — (*con angoscia*) Hai ragione tu! Perdono! Hai ragione tu!

PAOLO — Non pare. Se indovinassero questa commedia, mi coprirebbero di sberleffi. E intanto tutto il male è per me. (*sollevando Livia che vien meno*) Ti ho amato; ti amavo: ti amo...

LIVIA — (*singhiozzante*) Oh!

PAOLO — (*quasi tenendola nelle braccia*) Hai detto bene poc' anzi: l' amore è quello che resiste al dolore e all' infamia. E ciò non fa schifo, no. Ma anche tu m' hai amato. Perchè, dunque? Perchè erano dieci anni?! Volevi forse trovare del nuovo, in me? curiosità da soddisfare? ebbrezze folli da suscitare? Ma i dieci anni passarono per me come per te. Tornare indietro nella vita, volevi? E l' amore fatto di fede, di sicurtà, di pace, di soddisfazione; l' amore che non è solo di senso ma anche di sentimento, di confidenza, di stima, poesia del passato, visione dell'avvenire; questo amore non vale dunque niente, a fronte di un bacio diverso, di un amplesso nuovo, più giovine, più tenace, più brutale? (*soffocato dall' emozione*) Chi ha ragione? Chi ha ragione?

LIVIA — Tu! tu! tu!

PAOLO — Io?! Perchè, dunque?...

LIVIA — Sono una miserabile! Sono una donna perduta. Cancellami dalla tua vita e dalla tua anima...

PAOLO — (*dolcemente*) Ti ho perdonato.

LIVIA — (*con gioia*) Ah!

PAOLO — Ma non potrei dimenticare. La nostra vita comune ha ricevuto il suo strappo finale.

LIVIA — Ci separeremo: è finita.

PAOLO — Sì (*con amarezza*) Si deve quasi ringraziar la fortuna—vedi—perchè la nostra bimba è già morta.

LIVIA — (*con dolore infinito*) Maria! Ah, s' ella ci fosse stata...

PAOLO — Non dirlo! Ti saresti dimenticata anche d' essere madre....

LIVIA — (*atterrita, sentendo la verità del rimprovero*) Taci, per pietà..

PAOLO — È bene morire a tempo.

LIVIA — (*avvilita*) Ci separeremo.

PAOLO — M' aiuterai a salvarmi dal... ridicolo. Ho giuocato, ho perduto; venderanno questa casa e la villa. Vittima d' un uomo vizioso, tu mi lasci. ed è giusto.

LIVIA — Ma allora non voglio!

PAOLO — (*grave*) Bisogna! (*ella china la fronte, aderendo*) Suvvia:... un telegramma a tuo padre: " Aspettatemi: torno a casa vostra... „ (*soffrendo molto, ma con serena decisione*) E ordina una carrozza. Bisogna partire subito, come vinta dallo sdegno, alla mia rivelazione... Tutto ti si manderà, poi... Su, te ne prego... scrivi...

LIVIA — (*affranta, piangendo, scrive*) Dio! Dio mio!

PAOLO — (*suona*) Grazie. Grazie. Ora, manda il telegramma, e annunzia la tua partenza per Firenze col treno delle tre...

GIOV. — (*entra*) Comandi.

LIVIA — (*con sforzo*) Fate subito spedire... (*dà il telegramma*) Fra mezz'ora sia pronta una carrozza... Adele prepari il necessario: vado a Firenze. (*Giovanni s'inchina ed esce; Livia corre incontro al marito, con dolorosa effusione*) Tu resterai solo, qui...

PAOLO — Qui no: mi manderebbero via... Solo? che importa! L'unica poesia della vita è aver fede in qualcuno. Ma se tutto crolla;... se tutto si sfascia e imputridisce...

LIVIA — (*singhiozzando*) Lavorerai. Sarai grande. Forse un giorno dimenticherai.

PAOLO — Il lavoro è una festa quando l'amore ci rischiara una mèta. Perchè, per chi lavorare?

LIVIA — (*trepidante*) Per la tua fama.

PAOLO — Menzogna, come il resto.

LIVIA — Per fare il bene.

PAOLO — Ah, sì... fare il bene... Così tarlato dalla sfiducia? E vale la pena di fare il bene?

LIVIA — (*sparentata*) Che farai?

PAOLO — (*pausa*) Andrò, andrò come vuole la mia anima colpita da tutte le parti... Andrò... (*nuovo silenzio: egli è profondamente commosso e le tende la mano*) Addio!

LIVIA — (*attirandolo*) Paolo! Paolo! Se è vero che mi hai perdonato, non ti domando che questo: dimentica; cerca di dimenticare; dammi la speranza che dimenticherai.

PAOLO — (*con un desolato sorriso*) Farò quanto posso per dimenticare. (*la stringe fra le braccia, la guarda a lungo e la bacia*) Addio! (*l'allontana vivamente*).

LIVIA — (*cercando riattirarlo, sconvolta dall'angoscia*) No, no, Paolo, per pietà... non ancora...

PAOLO — Va, va! (*la spinge con violenza*) Addio! (*via in furia per la sinistra*).

LIVIA — (*risollevandosi mentre era quasi caduta, gli corre dietro. S'ode un colpo di fuoco; ella mette un terribile grido*) Ah! (*fa ancora due passi e giunge all'uscio di sinistra, innanzi al quale s'arresta un momento, vinta dall'orrore dello spettacolo che le si presenta; poi entra*) Paolo! Paolo! Paolo!

. . . .

. . . .

Ettore Strinati

Il Teatro di Alfredo De Musset

M' è sempre parso che possa riuscire interessante uno studio intorno a scrittori noti e già celebri nel romanzo, nella poesia, negli studi filosofici e critici, i quali un giorno, improvvisamente, cedono al fascino della musa della scena e vi sacrificano.... Non sèmpre si ripetono a lungo queste escursioni sulle perfide tavole del palcoscenico, nè sempre, a dir vero, sono molto fortunate; ma ad ogni modo sono interessanti lo stesso.

Per esempio, non vi par intellettualmente curiosa la ricerca del perchè, in Italia, Anton Giulio Barrili, Salvatore Farina, il prof. Bovio, Enrico Panzacchi... per citare i primi nomi, che mi cadono sotto la penna, perchè in Francia i De Goncourt, Ernesto Renan, lo stesso Alfonso Daudet, ingegno essenzialmente lirico, benchè romanziere naturalista, Giulio Lemaitre, critico sottile e acuto, e perfino Giulio Verne, Giulio Verne il solo geniale rinnovatore del grande romanzo d'avventure sono scesi, — o saliti, a seconda del come si vuol giudicare il teatro — alla cosiddetta luce della ribalta?

Conquista immediata di pubblico e di gloria? No, perchè ognuno di essi, e dei parecchi altri che potrei citare si era già conquistato un nome, una fama o illustre o almeno molto onorevole. La rivelazione improvvisa di un concetto nuovo del teatro e la coscienza di apportarvi novità di formole e d'indirizzo? Questo nemmeno, perchè ognuno di essi ha quasi sempre portata al teatro la rappresentazione di un caso sociale o umano che prima, già da lui stesso era stato esaurito nella forma narrativa, o nella speculazione filosofica, o nell'analisi critica.

⁂

Ad ogni modo, e quali che siano le apparenze, per uno srittore che tutti conoscono come poeta e che è il solo del celebre *Cenacolo*, ancor vivo e presente nel nostro cuore e nella nostra mente, probabil-

mente perchè gli altri del cielo luminoso furono troppo grandi per ricordarsi d'essere umani e veri; ad ogni modo, per Alfredo De Musset noto come poeta, ma ignoto o quasi come autore drammatico, quantunque il teatro rappresenti quasi la metà della sua produzione artistica, non è il caso di dover fare questa ricerca.

È noto difatti che nessuno dei suoi lavori drammatici, quelli almeno che danno il carattere e il tipo di questa parte della sua produzione, fu da lui intenzionalmente scritto per la scena. Uno eccettuato però, *La nuit venitienne*: il primo scritto appositamente per la scena, rappresentato prima che pubblicato.... e che fu un vero disastro... Dopo del quale egli giurò a se stesso di volere sceneggiare di fantasia ed in versi, senz'alcuna preoccupazione della prospettiva teatrale, e difatti nel 1832 uscì la raccolta dello *Spectacle dans un fauteuil*, misto adorabile d'immaginazione, di tenerezza, d'ironia, di tristezza tragica e dolorosa.

Il direttore della *Revue des deux mondes*, che ebbe subito l'abilità e la fortuna di attrarre a sè il giovane poeta, il quale per la sua monelleria di spirito, per la sua indipendenza di temperamento si era già allontanato dal solenne ed augusto chiuso del *Cenacolo*, fu lui a consigliare ad Alfredo de Musset di tentare la forma del dialogo in prosa. E dal 1833 al 1838—sempre per la *Revue*, e continuando ad astrarre dalla rappresentazione scenica, Alfredo de Musset scrisse la maggior parte della sua produzione, che solo per caso dovea arrivare al teatro (1).

Il caso qui prende nome e forma femminile. La signora Allan-Despreau, il cui talento non era stato apprezzato abbastanza in Francia aveva tentato un giro artistico in Russia. Là essa ebbe occasione di trovare già in repertorio e di recitare un breve atto di commedia da salotto che le parve un piccolo capolavoro.

Tornata in Francia pensò di farla tradurre. Se non che si trovò che le graziose scene le quali avevano trionfato in Russia erano ori-

(1) E poichè può riuscire interessante l'elenco completo del *Teatro* di De Musset, con le date della pubblicazione e della rappresentazione, eccolo: *Le nuit venitienne* (1830); *Andrea del Sarto*; (pubb. 1830: rapp. 1849; *Les caprices de Marianne* (pubb. 1833: rapp. 1851); *Fantasio* (pubb. 1833, rapp. 1866); *On ne badine pas avec l'amour* (pubb. 1834, rapp. 1861); *Barberine* (1835); *Lorenzaccio* (pubb. 1834, rapp, 1898); *Le chandelier* (pubb. 1835, rapp. 1848); *Il ne faut jurer de rien* (pubb. 1836, rapp. 1848); *Un caprice* (pubb. 1837, rapp. 1847); *Louison* (1849); *On ne saurait penser a tout* (1849); *Carmosine* (pubb. 1850; rapp. 1885) *Bettine* (1851); *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (pubb. 1845 rapp. 1848).

ginalmente state scritte in francese e non erano che il *Caprice* di De Musset, il quale così corse il pericolo di vedersi ritradotto in francese quello ch' egli già in francese aveva scritto.

Ciò accadeva nel 1847; il *Caprice* era stato pubblicato nel 1837. In altri termini c' erano voluti dieci anni e un... *retour de Russie...* (la duplice alleanza è molto più vecchia di quanto si crede) per rivelare al pubblico più spiritoso del mondo ed a quello, che, a ragione, del resto, tiene tanto al primato della sua scena, un piccolo capolavoro di spirito e di finita perfezione teatrale.

Io non vorrei peccare di esagerazione—cosa facile del resto a chi trattando amorosamente un soggetto, vive col suo spirito in esso solo e per qualche tempo non vede più oltre—ma parmi che dal *Caprice* sia derivato il proverbio scenico moderno, nella sua preziosità più graziosa ed elegante, nel suo misto di sottigliezza psicologica e di leggiadra leggerezza di forma.

*

D' altra parte non posso ripensare al teatro di Alfredo De Musset senza che nella mia mente si formi l'immagine di una strana e meravigliosa fusione della alata e fresca fantasia di Shakespeare con la maliziosa e delicata grazia di Marivaux.

Già un grande critico (1), una di queste derivazioni aveva indicato da tempo: “ *Le Comme il vous plaira* de Shakespeare, cueilli au tronc de ce grand chene est devenu aux mains de Musset la tige gracieuce et feconde de tout un petit genre de proverbes drammatiques melés de observation et de folie, de melancolie et de sourire d' immagination et d' *humeur.* „

Se non che il confronto può spingersi anche più oltre; gli attacchi trovarsi anche più profondi ed intimi, ma gli estremi ultimi della fioritura apparire anche più freschi e vivi. Ricordate pur sempre nel “ As yon like „ il racconto del cervo che colpito da una freccia, si disseta e calma il suo dolore ad una viva corrente di acqua, in cui lascia scorrere stilla a stilla le sue lagrime e la sua vita? Ebbene anche Alfredo de Musset, ferito a morte lascia scorrere per noi i suoi dolori e le sue gioie, i suoi sorrisi e le sue lagrime, tutta l' anima sua (2).

Egli fu e resta il poeta di tutto un secolo e ci ha sempre narrato di sè. C' è stato un dramma di immensa passione e di infinito do-

(1) Sainte-Beauve, *Portraites littéraires.*

(2) Conte di Chambrun, *Moniteur Universel:* 5 giugno 1886.

lore nella sua vita: il dramma di Venezia. Egli ne è uscito con l'anima spezzata: in ogni dramma o poesia scritta dopo è un frammento dell' anima sua, un grido della sua passione che egli ci dà.

Fatta eccezione dei drammi storici (*Lorenzaccio* e *Andrea del Sarto*) egli è sempre presente nei suoi personaggi; a volte *Perdican* (1), *Fortunio* (2) *Coelio* (3) *Valentino* (4) tutti un po' riassunti in *Ottavio* (5) e specialmente in *Fantasio*, e sempre si trova di fronte a varie manifestazioni della stessa donna, sempre quella che come una tormenta devastatrice è passata sulla sua vita.

Essa è *Camilla* (6) mistica e spietata nella sua purezza, la vergine misteriosa e cattivante dalle acri curiosità e dai capricci terribili; essa è *Jacqueline* (7) traditrice e corrotta, creatura di vizio e di passione l' una e l' altra riassunte in Marianna (8).

*

Fantasio e *Marianna*: ecco due creature sorprese nell' intimo della natura, nelle viscere stesse della umanità: questa anche più viva e tipica di quello, il quale ad ogni modo rappresenta largamente e profondamente lo stato d' animo di tutta una generazione: " Si je pouvais seulement sortir de ma peau une heure ou deux! Si je pouvais être ce monsieur qui passe! „ dice Fantasio nel primo atto.

Leggetela del resto, tutta quella scena di Fantasio con Spark; leggetela e vedrete quanto c' è di tristezza, di melanconia, di fantasia comica e dolorosa. Non è ancora il grido di disperazione delle *Confessioni di un figlio del secolo*; uscito più tardi, al ritorno dal viaggio di Venezia; questo è fatto di angosciosa esperienza personale, di tragedia vissuta e di tradimento mordente il cuore, ed avvelenante l'anima, che però il poeta presentiva ed aspettava (9); quello è invece

---

(1) *On ne badine pas avec l' amour.*

(2) *Le chandelier.*

(3) *Les caprices de Marianne.*

(4) *Il ne faut jurer de rien.*

(5) *Fantasio.*

(6) *On ne badine pas avec l' amour.*

(7) *Le chandelier.*

(8) *Les caprices de Marianne.*

(9) Curioso infatti da citarsi questo che Alfredo diceva un giorno al fratello Paolo:

" Je sens pourtant qu'il me manque encore je ne sais quoi: est ce un grand amour? est ce un malheur? Peut-être tous les deux. Là dessous je n' ose souhaiter un èclaircissement: l' experience est bonne, à condition qu' elle ne vous tue pas.

nell' aria, nell' ambiente, nella coscienza del secolo e di una gioventù, la quale dall' epica dell' impero tutto sonante di armi vittoriose e di marcie gloriose per tutte le capitali d' Europa, passava alla morta gora delle restaurazioni.

Che cosa più tragica e dolorosa dei " caprices de Marianne „, della fantasia di Jacqueline? La prima lascia morire Coelio che l' ama e si innamora del suo ambasciatore Ottavio che non l' ama; l' altra si serve del piccolo Fortunio come coperta dei suoi amori con Clavaroche... e finisce coll' ingannare questo per quello; ma finirà così? non verrà forse qualche altro brillante ufficiale a farle dimenticare l' umile e modesto *clerc*? E così la commedia dell' amore continua eterna......, e si rinnova più perversa in Camilla, il cui giuoco crudele fa morire Rosetta (1). Pittore incantevole ed ammirevole dell' anima femminile, Alfredo de Musset forse più e meglio di ogni altro artista contemporaneo dai *Contes d' Espagne* a *Rolla*, da *Don Paez* a tutto il suo teatro, in ognuno dei momenti tragici della sua vita, in ognuna delle manifestazioni della sua arte, viva e scottante di febbre, l' ha sentita e dipinta adorabile e odiosa, deliziosa e terribile, divina e diabolica.

⁂

Nè solo è sempre lui, dunque, Alfredo de Musset, il protagonista dei suoi drammi; è un po' anche sempre Venezia il luogo della scena. Non già che egli la collochi materialmente sempre a Venezia, il che veramente non accade che una volta; ma la ponga egli in Italia, senza indicazione più precisa di luogo, o a Napoli, a Palermo, a Firenze, in Baviera o in Ungheria, siamo sempre un poco, ripeto, in piena poesia di ambiente, nei paesi favolosi del sogno, dell' incanto, dell' amore e del dolore, quale Venezia dovea restargli scolpita e indimenticabile nell' anima, veri paesi shakespeariani — dice Brunetiere — in cui dei personaggi da *féerie* trascinano i loro casi fantastici e tragici in giardini eternamente fioriti sotto un cielo eternamente azzurro.

Ed è questa che forma la seduzione vera del teatro di de Musset, questo che fa passare sopra a molte cose, cui ripugna il meccanismo, la tecnica della scena. Nella sua disinvoltura e monelleria deliziosa, è notevole pertanto anche la verità dell' osservazione, la portata del pensiero, l' acuta precisione del dialogo, ma è il soffio di poesia che ne emana, di cui è tutto penetrato e materiato, è quel linguaggio d' amore di una freschezza di sentimento commovente, armonioso

(1) *On ne badine pas avec l' amour.*

come il canto di una capinera, che lo rende adorabile di grazia e di genialità.

Pensate infatti: non gli si rende giustizia che molto tardi; e ciò solo negli ultimi anni; l'autore stesso non ha visto nemmeno recitate tutte le sue commedie, parecchie giungono alla scena alcuni anni dopo che egli è morto. E intanto è arrivato alla sua più alta espressione di perfezione tecnica, e di pensiero sociale, la commedia a tesi in Dumas e Augier; intanto siamo arrivati, se non sul teatro, almeno nel romanzo, in piena espansione dell'arte naturalista.

Eppure è appunto dopo il 1865 che le più tipiche e personali espressioni del teatro di de Musset: *Le chandelier, on ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien*, *Fantasio*, *Les caprices de Marianne*, vanno e si fermano in repertorio: vanno e vi si fermano non come una reazione, che non ne hanno nè la portata, come non n'ebbero l'intendimento, ma come un'oasi fiorita ed odorosa, di sentimento squisito, di sogno, nel folto dell'arte che si è fatta troppo sottilmente ragionatrice o troppo materializzata di positivismo.

E di quando in quando, nelle ore stanche della vita, quando tutto ciò che vi è in essa di troppo rude e grossolano, ci affatica e ci tedia, quando si prova l'irresistibile bisogno di un bagno d'idealità e di poesia, come ricorriamo adesso al cantore *Rolla*, ricorreremo volentieri al poeta di Fantasio e di Camilla.

Non ne usciremo forse con l'anima più lieta, che anche questa è arte sconsolata di tristezza e di lagrime; ma l'una e le altre sono pur tenere e miti, ma risogneremo il sogno della giovinezza del nostro cuore, ci scalderemo ancora a quella viva fiamma d'amore, che tutto avvampò il cuore, l'anima, il cervello del poeta.

Oreste Cenacchi

L' Arte del Trucco

Il trucco è l' arte di trasformare le linee della faccia con mezzi artificiali, così da scolpire l' espressione del personaggio nuovo, che si ha da creare, infondendogli un soffio di vita, che lo renda umano!

Il trucco è da per sè un' arte propria e difficilissima, che i nostri attori trattano con intelligenza e maestrìa, ed anche i minori, quelli che meno sanno usare del carbone o del cerone, non incappano quasi mai, nell' esagerato o nel ridicolo come i loro confratelli d'oltr'alpe, i quali più ancora che per la recitazione e pel gesto, ma per la mancanza del senso della misura nell' arte del trucco, sono ad essi molto, ma molto inferiori!

Pel trucco non v' ha una scuola, ma l' ispirazione, il gusto intuitivo del singolo attore che deve vedere, ed è la vera parola, il personaggio che ha da rappresentare quasi a riprodurre le sembianze d' una persona già incontrata, che però in quel momento sta innanzi a lui, plastica e viva!

Se però non c' è una scuola indicata, ogni attore fa bene di formarsi un metodo da per sè e mantenersi sempre fedele a quello, così da conoscere a fondo la struttura del proprio viso, il modo di nascondere i difetti estetici e far risaltare le bellezze naturali, avendo sopratutto grande sicurezza nella linea, così da poter caratterizzare in pochi tratti la figura che si vuol ottenere! Quello di ricercare l' effetto nella sfumatura, passando e ripassando col colore, incerti della luce come della ruga, resi viliachi innanzi all' ostacolo d'un naso troppo grosso, d' un mento troppo affilato , d' una occhiaia poco accentuata, non va; l' attore deve sapere dei muscoli della propria faccia come il pittore tratta il colore sulla tela, ed il tratto deve andar giù, largo, risoluto, sicuro, ma voluto e meditato!

E quando il successo arriderà, l' attore non riposi sulla lode ma

ritenti ancora e sempre, e ogni qualvolta ripeterà quella truccatura, procuri di migliorarla, di raffinarla, completarla il più possibile, senza stancarsi mai — nell' intento unico di fare dell' arte per l' arte e non per l' applauso! Ricorderò, a questo punto, lo *Schylok* di Ermete Novelli, come esempio luminoso di costanza!

Quanti cambiamenti in quel trucco, dalla prima volta che Novelli portò in scena il suo *Schylok*, che già allora era bello; innovazioni, di cui il gran pubblico facilissimamente non si sarà accorto e neppure gl' intelligenti stessi, che andavano plaudendo man mano che la bella *creazione* andava perfezionandosi, capivano che stava là, in quella barba tagliata più corta e più brizzolata, nella parrucca più morbida e bianca, nell' infossatura più viva, che mettendo più in luce il zigoma, incavando la guancia smorta, gli dava un aspetto più sofferente, il segreto geniale, che loro svelava tutta intera, l' anima malata del vecchio Ebreo.

E sono molti i trucchi superbi di Novelli!

Basterà ricordare il suo Marchese Colombi, a cui egli dà un' impronta virtuosa di dolce ebetismo, con una spattolata di rosso al mento ed al naso e coprendosi le sopracciglia con un po' di pasta rosa! Ed il suo *Luigi XI*, lavorato soltanto con un po' di bruno, e che ricorda così felicemente la testa tipica del re di Francia!

Oreste Calabresi è un altro maestro del trucco!

Un giorno, richiesto, mi disse che tutta la sua attenzione egli la metteva più che al trucco della faccia, ch' egli semplifica molto lavorando solo di rughe, all' impostazione della parrucca — ed in ciò riesce stupendamente!

Fra i bellissimi suoi tipi, ricordo volentieri il suo professore della *Moglie decorativa*, ch' egli raffigura senza un pelo immaginabile; la parrucca è liscia, lucida ed attacca così bene alla fronte per forma e colore intonato con la faccia, da lasciar meravigliato anche l' osservatore più scrupoloso!

L' illustre Ferravilla, sempre stupendo, lavora sempre con i colori ad acqua, più difficili a trattarsi perchè non pieni nella tinta, però più vivi e di maggior effetto del cerone!

Alfredo de Sanctis è salito nella fama col suo Tessier nei *Corvi* di Beque; ricorderò il Cassino, il Bonafini, segnalatissimi pei loro trucchi finiti, indovinati e piacevolissimi, ed ancora il giovanissimo Pietragna, coi geniali suoi tipetini di vecchi bambinoni e viziosi!

*

Purtroppo anche fra gli attori migliori della nostra Scena di Prosa, ci è chi trascura la truccatura, tanto da non saper neppur arricciare una parrucca o simmetrizzare una barba... ma almeno quelli... o quello, si sono già imposti al pubblico ed alla Critica, che non capisce il " *guitto* „ sotto la vernice del Cavaliere, e se non l'Arte—la cassetta ci guadagna lo stesso!

Ma non è così di tutti quei tantissimi, che non potendo rifulgere per doti o... per temperamenti speciali (dico così, perchè sono un gentiluomo) non possono far prevalere la loro povera figurina in palcoscenico—e questi domandino ausilio al trucco. S'addestrino alla palestra del *Vero*, e se non ritengono, ricorrano all'immaginazione, e se non hanno fantasia, sfoglino i migliori giornali umoristici, dove troveranno tutto un mondo di tipi, che l'umorista spiritoso avrà segnato.

Provino, ritentino e quando il trucco sarà riuscito, prima o poi attirerà l'attenzione dell'intelligente che, a sua volta, lo farà noto al pubblico e la lode conoscerà l'opera esperta dell'artista accurato!

Aurelio Zuccoli

Il Palcoscenico

“ Francesca da Rimini „ di Gabriele D'Annunzio al “ Costanzi „ di Roma

Eccomi qui dopo tre giorni dalla battaglia! Eccomi in luogo più tranquillo dov' è lecito pensare e ripensare senza lanciare su avversarii colpi di fiato a mo' di fuoco greco! Lo spettacolo che s'impone al ricordo trae più forza da quello che offriva il pubblico di Roma, che da quello che si svolgeva sull'ampio palcoscenico. Uno spettacolaccio! Grida da forsennati emettevano i plauditori, grida selvagge i protestanti. “ Che lividor, che sangue! „ Sì, che sangue! In lubbione, dove in cambio di allori e di ghirlande floreali, s'intrecciarono più volte non pochi pugni e buoni, qualche stilla di sangue pure apparve come a colorare un certo non richiesto dentifricio, e molto lividore! Invocheremo ancora una legge contro lo zelo negativo e positivo del pubblico? Chiederemo ancora al fischio od all'applauso la norma e la guida per giudicare di un' opera d'arte? A questo ufficio sarà ancora deficiente il prestarsi, come dedizione misteriosa, dell' opera stessa? Ah, sarebbe tempo che no! Il contegno civile del pubblico non lo formerà la critica contemporanea: occorre ben altro: occorre che scompaia di fatto la brutalità, così come di nome si crede tra noi d'aver combattuta e vinta l'inciviltà! Lasciamo gli strilloni alle conquiste delle inutili raucedini e diamo un umile sguardo alla nuova tragedia di Gabriele D' Annunzio.

Mi recai al *Costanzi* con animo lieto: volevo assistere provandone una gioia indicibile a quel convegno di Muse! Ogni arte lì doveva far sentire la sua voce e invece non s'udirono che le scomposte grida della folla, una folla imponente! La parte decorativa, dal sipario vinciano del Morani, allo scenario del Rovescalli, se non rispose interamente all'iperbolica aspettativa, apparve d'una armonica compostezza inconsueta. La musica che avrebbe dovuto sostituirsi alla parola dell'antifona non mostrò di sè che la purezza formale. Si attendeva un canto vigoroso della vita leggendaria di *Francesca d' Arimino*, e lo Scontrino non aveva animate che poche note cui aveva affidata la missione rigida di saltare, strepitare, confondersi, distruggersi. Mai intento non fu raggiunto con uguale snaturamento di mossa!

E quando il sipario si apre sul cortile della casa dei signori da Polenta,

allo sguardo giunge una luce buona, dolce, lieta. Tutti gli occhi ridevano a quella gaia festa del cielo! In quel chiaro di sole aulente per la fragranza dei vicini roseti, apparvero le cinque ancelle della nobile peccatrice e guerriera, che il poeta chiama donne, e subito un cicaleccio, prima piacevole, poscia fastidioso, perchè infinitamente lungo da rendere vacua la stessa sua bellezza, ne turba la limpidezza. Le chiacchiere delle serve e i pettegolezzi dei giullari, anche se medioevali e quindi dilettevoli per colore, non possono in gran copia offrir sostanza alla buona poesia. Esse e quelli possono anche rievocarsi ma con parsimonia e a patto di non investire la facoltà nervosa degli ascoltatori! Ma Ostasio, maschio sanguinario polentano, appare e la nostra attenzione, del resto non scossa come l'altrui, è riafferrata. Con Ser Toldo Berardengo, egli prepara e compie il più turpe dei tradimenti contro l'amore, ottenendo che *Francesca* vegga in Paolo il bello l'imminente sposo Gianciotto! E questo Paolo che si presta alla commedia lugubre non imprime, forse, nelle pagine delle cronache trecentesche la più sozza delle vigliaccherie di quel secolo? E, non illuminato dalla saetta solare della poesia dantesca, era necessario che questo eroe (con l'*e* piccola), dopo poco più che seicento anni, riapparisse al nostro sguardo?

A meglio rilevare di quali arti fosse capace la signoria di quel tempo, il moderno poeta di *Francesca* ci mette sottocchi l'episodio di Bannino. Costui, audace, dimentico delle orecchie di Ostasio, osa parlar di veleni e di pugnali non ignoti alle belve polentane. Povero bastardo generoso, una ferita che gli traccia proprio Ostasio tra la gola e una mandibola, gli è di compenso all'ardimento!

E *Francesca* viene a sospirare l' addio alla sua casa nel seno giovanile della sorella Samaritana. Le sei pettegole non l'abbandonano mai! L'apparizione di Paolo si determina come quella d'un qualunque spettro del padre d'Amleto, a suon di canzoni fresche e voluttuose, e il quadro, ricco di particolari pittorici, di penetrazione archeologica, di bellezza poetica, si chiude, e il consenso dell'approvazione in chi ascolta è unanime.

Fuori le mura ben custodite delle case dei Malatesti, geme la guerra fratricida. Entro sono soldati, balestrieri, macchine distruggitrici, fuochi di Grecia, o greci così chiamati nelle officine micidiali del tempo. Sono in orgia vandalica tutti gli spiriti guerreschi, ma la guerra si snoda meschina e sembra, nel recinto della scena, che una nave si alleggerisca del suo peso peggiore! *Francesca* è tra i combattenti, bella e ardimentosa nella fantasia del poeta, monotona e piangente nell'interpretazione di Eleonora Duse. Vi giunge anche Paolo, quello della finzione, e affronta la prova del fuoco. . . chi sa mai con quanta tremarella in corpo! Voglio dirlo subito ed a giustificazione di qualche mia affermazione: dalle cronache romagnole, dalla storia, per me Paolo il bello esce come una figura losca: dalla divina poesia dantesca prorompe come un' anima grande d' innamorato! L'igneo cimento lo lascia incolume e a lui porge vino generoso la donna cui egli piace!

Giunge aspro, arso nella voce e nelle vesti, il bellico sciancato, non contento di come combattessero e morissero i suoi soldati. Poco dopo è tra gli altri Malatestino dall'Occhio. Si ciancia, s'impreca, s'inneggia, si beve in una sol coppa alla vittoria e a Paolo che va capitano a Firenze. Il rumore delle macchine, gli echi stentorei che si sprigionano dalle cateratte, il fumo della pece, lo scoppio delle botti incendiarie, servono di sfondo al quadro, ma da questo non vibra alcun vigore di vita, nessuna shakespeariana sintesi di guerra. Lo avvolge al contrario un fragore intempestivo da superare per confusione lo stesso ridicolo assedio di Arràs, al cui cospetto Edmondo Rostand ha voluto collocare inutilmente il suo *Cyrano de Bergerac*. Il quadro ha particolari meravigliosi, ma non ha sintesi, non obbedisce alle supreme leggi del teatro, e cade — direbbe Dante — come corpo morto.

E cade del pari tutta la prima metà dell'atto terzo, che si svolge nella camera di *Francesca*, alla vista del bello adriaco mare, perchè si diffonde a traverso alle nuove parole delle ancelle, a quelle facili e preste d'un mercatante fiorentino, a quelle innocue ma con intenzioni licenziosette del giullare, a quelle insignificanti dei medici, a quelle gravi e cavernose dell'astrologo; si svolge tra suoni e canzoni danzanti piene di malìe ma lunghe, al punto da intristire ogni estasi e cedere l' imperio a dei narcotici.... non privi neppure essi di rumori disapprovanti! E in un momento l'ala di Dante, invocata da un critico, si spiega e Paolo si trova di fronte a *Francesca*, che lo riceve malgrado suo. Gli spettatori s'inchinano a Dante e la scena della tragedia d'annunziana è seguita a traverso il ricordo della narrazione dantesca :

Noi leggiavamo un giorno, per diletto,
  Di Lancilotto, come amor lo strinse:
  Soli eravamo, e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
  Quella lettura, e scolorocci 'l viso:
  Ma solo un punto fu quel, che ci vinse.
Quando leggemmo il desiato riso
  Esser baciato da cotanto amante;
  Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante....

Questa narrazione in dieci versi, sorpassò di gran lunga l'intensità della rappresentazione viva dei due personaggi, e i cuori ne furono tòcchi, e gli spiriti si sollevarono, e l'applauso proruppe pieno, convinto, impetuoso, generale ; e uno spettatore del lubbione , di quel lubbione , che Balzac definiva, ironicamente, forse, il cervello del teatro, mentre apparivano prima Eleonora Duse e Gustavo Salvini, poscia Gabriele D'Annunzio, gridò: fuori Dante ! — Ma la prima parte del terzo atto è necessaria alla chiarezza passionale della tragedia, perchè deve rendere conto della ragione per la quale si trova sul mirabile leggio, il libro che narra la storia del " disiato riso ,,

la bocca non mai morta della bella Ginevra da tanti e tanti secoli nel desiderio degli umani: deve modernamente nudrire di psicologia teatrale l'anima di *Francesca*, la quale parlando al mercatante fiorentino, trova modo di apprendere le novelle di Paolo: deve colorire i pregiudizii, le vanità, le mollezze, le ferocie del tempo, — e chi lo nega? Se non che, la storia può riempire volumi su volumi per dire tutto d'un secolo, mentre il teatro deve farlo ugualmente — e deve farlo bene, — ma con pochi tocchi, sull'insegnamento sintetico delle rappresentazioni poetiche di Dante.

Il dramma d'amore cominciato col bacio lancilottesco il poeta vuole che sia intuito, giacchè egli con il quarto atto d'altro non si preoccupa che della delazione di Malatestino dall'Occhio e della punizione che Gianciotto prepara per la sua vendetta. Ancora un episodio, ma questa volta crudele e cupo. Nelle carceri del palazzo dei Malatesti è un prigioniero, il Montagna, che urla così da turbare la pace e il sonno di *Francesca*. Malatestino che l'ama, le ridona il silenzio, recandole niente di più che la testa dell'implacato sbraitatore! Ma il sinistro omiciattolo nulla trova per cui possa insinuarsi nell'anima della Desideratissima e se ne vendica così che denunzia a Giovanni l'amore colposo di lei con Paolo. Nè rinunzia a cooperare il marito oltraggiato nel compimento della tragica punizione. E comincia la sottile investigazione e si torna alla coppa alla quale si è bevuto per l'onore e la gioia della guerra ed ora si beve per vedere fino a qual punto dagli amanti si potesse fingere al cospetto del marito offeso. La prova determina il delitto, che Gianciotto compie nella camera dell'adultera, mentre Paolo tenta salvarsi . . . per l'onor di *Francesca*, s'intende, infilando una cateratta in cui un ferro vindice gli sventa la fuga e lo rimette nelle mani di Gianciotto, del duplice carnefice, cioè, di coloro che furono menati al “ doloroso passo ”! La gran catastrofe descrive la sua parabola funesta e le cortine si chiudono per non più riaprirsi sulla rievocata tragedia di *Francesca*. . .

Nel pubblico aumenta l'intolleranza e continua sino alla chiusa.

Il quarto atto è quello che si dice un dramma di sicuro effetto teatrale; nè di minor effetto appare ed è il quinto. Ma vediamo un po' la loro ragion d'essere nei rapporti dello svolgimento scenico, legge questa alla quale non fu dato nemmeno a Shakespeare di trasgredire. La tragedia di *Francesca* è d'amore, ma di questo amore quali fasi assurgono alla potenza della cosa viva, all'evidenza del fatto palpitante di vita nella concezione d'annunziana? Da quando la bocca di Paolo si è posata su quella di Colei che sola potè, secondo la leggenda, contendere a Ginevra il “ disiato riso ”, che cosa accade di reale attorno a queste persone della tragedia di Gabriele D'Annunzio, persone alle quali è stata tolta ogni pace dal cuore e ogni calma dalla mente? Sotto quale aspetto appaiono dopo il bacio, quale episodio vissuto della loro vita offrono, quale luce o palpito diffondono per cui si possa vedere e sentire il loro amore? Tutta la tragedia è nel bacio, bravo: ma questo ci era noto da sei secoli ed in modo fin ad oggi non superato!

Noi nella tragedia moderna, se non qualche cosa di meglio, ci attendavamo qualche cosa di più, e non ci si può dire che pretendessimo troppo! Tutto il lusso dei mirabili particolari dei quali si arricchiscono troppo doviziosamente i primi due atti e la metà del terzo, hanno forse tolto il modo di veder meglio i due amanti a traverso il loro amore, e può darsi, ma non si può negare che tutto questo costituisce un difetto fondamentale, immodificabile nella tragedia, che è piena di vizii organici, e che cento *tagli* di mille versi non riusciranno a salvar mai di fronte all'arte. La delineazione della figura di Malatestino è vigorosa ed è logica nella sua delinquenza; pare si debba proprio ad essa la mancanza dello sviluppo del maggior fatto. Nè credo, come ha osservato un egregio critico, che la diminuisca lo spirito vendicativo per il quale opera fino a perdere *Francesca*. Io non voglio riabilitare Jago, ma anche costui rese possibile il martirio di Desdemona per vendicarsi di Otello. " Corre voce che un giorno il Moro abbia fatto da padrone in casa mia e che sia penetrato fin sotto le coltri della mia donna. . . " Questo il pensiero dominatore per il quale l' alfiere di Otello operò sinistramente fino a determinar catastrofi immani! Non è dunque esatto che abbia operato per solo spirito malvagio: ciò ha evitato anche Shakespeare, perchè pare che proprio l'arte induca a non vedere addirittura l'abisso nel fondo dell'animo del peggior delinquente. E Malatestino che, sebbene a suo modo, opera per vendetta, non appare e non è una mezza figura d'arte: a me sembra il personaggio più originale e più completo della nuova tragedia di Gabriele D' Annunzio. Non credo meriti un esame speciale la figura di Gianciotto. Essa appare in possesso di qualche cosa nel cervello soltanto nella chiusa della tragedia, quando per significare che la sua vita è spezzata, rompe il ferro fratricida, mentre i due adulteri morenti tornano al bacio che li perderà per sempre. . . Quanta musicalità in questi riallacciamenti e in questi ritorni ad immagini poetiche ora apparse per lieti eventi ed or per tristi, ma quanto sperpero di vitalità artistica per non riuscire ad infonder alcuno spirito nuovo a personaggi tolti alla Storia!

Il criterio fondamentale che ha guidato la composizione della tragedia in esame (qui non si può parlar di creazione) a me sembra per lo meno ambiguo. La fusione di elementi cronistici, novellistici, storici, leggendarii, poetici non poteva condurre ad una mirabile compattezza di organismo tragico. Dove il poeta attinge alle cronache è realisticamente spietato; dove alle novelle è piacevole; dove alle leggende è fantasioso; dove alla poesia è squisito! Che cosa però unisce e rende saldo di fronte alla logica dell' azione viva del teatro, tutto questo, che è separatamente bellissimo, se non opportuno?

Storicamente era rievocabile il *fattaccio* di Rimini? No, no, mille volte no! La stessa patria dei Malatesti non mostra in nessun modo che le punga il desio di serbarne il ricordo. Ma pensiamo, poichè già vi abbiamo fatto cenno, alla maniera con la quale furono compiute le nozze tra *Francesca* e *Gianciotto*, complice Paolo il bello: ed io aggiungerei: " e il vile "!

Pensiamo alla vita di queste turpi nozze, alle ragioni losche della loro catastrofe, e confessiamo lealmente se esse, ripeto, storicamente, hanno diritto all' onore dell' apoteosi! Poeticamente, poichè il maggior Poeta del mondo, da oltre sei secoli, ha voluto proteggerle con l'ala sua di cento aquile, che cosa potevano esse attendersi di più e di meglio? Con ciò non voglio dire, ispirandomi al concetto di Foscolo, che non si debbano toccare i morti di Dante. Questo io penso ma non dico, giacchè me ne manca l'autorità. Però mi sarà lecito di osservare che una rievocazione, specie se tentata dal D'Annunzio, dei due amanti, fatti eterni dalla leggenda, poteva essere forsanco possibile, a patto che se ne fosse attinta la sostanza o nella storia o nella poesia. Attingendo alla storia si poteva far cosa nuova ma non generosa: attingendo alla poesia si doveva superar Dante! Dunque, poichè la prima cosa era inutile e l'altra impossibile, sarebbe stato meglio lasciare " que' duo " al loro destino, e volgere il pensiero e lo sguardo altrove!

E, davvero, chi volesse compiere il tentativo della tragedia nazionale, chi credesse ciò urgente, dovrebbe volgere altrove e pensiero e sguardo: cioè attorno e dentro di noi dell'oggi! È mai possibile che la miseria nostra, la sensibilità del nostro popolo, il problema psicologico e sociale di nostra gente, non debbano attrarre alcuna attenzione di poeta tragico? È mai possibile che il cozzo delle laceranti passioni del nostro tempo non debbano trovare l'intuitore e il rivelatore gigantesco per il sognato teatro tragico?

Come va, da che dipende, io vorrei sapere, questa anestesia, questa sordità nei produttori d'arte, che muovono dalla scuola, dalla grande scuola onde si accùmula la coltura italica? Perchè questo cammino gamberesco per conservare alla nostra stirpe la gloria del suo genio? Non possono i nostri artisti, piena la mente di salda coltura, guardare verso il nuovo e penetrarne il mistero e rivelarcelo? Perchè non lo possono, perchè? La grandezza di Molière non sta appunto nel fatto ch' egli osservò e rivelò quanto sentì e vide attorno a sè? Ma se esempii non vi fossero, quella di guardare il vivo, quella di *procedere* nell'osservazione della vita, dovrebbe essere legge nuova sì, ma tolta ai cànoni intangibili dell'arte. Ah, come mi sembra povero ed arido l'artista che non sa respirare l'aria, godere le vittorie e piangere i guai del suo tempo!

Giunga pure l'intermezzo comico in tanta disperata lotta di parole e mancanza di fatti compiuti, con certa critica che, affermando umilmente di vedere oltre il confine... dell'universo (che occhi!), proclama che la tragedia nazionale è nata, come il Messia! Queste non sono affermazioni, ma sassate, ed ahi, quanto lontane dal patriottico simbolo balilliano: " Che l'inse "?!

Venga sì, venga la tragedia nazionale; ce la dia prima od anche il D'Annunzio, lo auguriamo a lui e a noi, ma nasca prima l'opera, quindi la febbre della decorazione scenica. Nata ch'è quest'opera, se di Gabriele D'Annunzio, egli trionferà, perchè nel gusto, nello scrupolo, nella percezione sottile delle cose dell'arte, potrà trovare chi l'uguagli, chi lo superi, no; e non soltanto in Italia!

La *Francesca da Rimini* del D'Annunzio, ha avuto, in generale, una pessima esecuzione, e in particolare, qualche buona interpretazione. Eleonora Duse non era nei panni e tanto meno nello spirito di *Francesca.* Ah, quale mortale errore per lei, insistere nella interpretazione di forme d'arte estranee affatto alla sua sensibilissima natura di artista moderna! Gustavo Salvini, forse si è attenuto ad una rigidezza di recitazione classica, giudicata un pò eccessiva, rivelando la figura di Paolo, ma certo ha detto il verso in maniera assai armoniosa e con una limpidezza affascinante. L'illustre attore ha meritato i molti applausi di cui il pubblico gli è stato largo. Ciro Galvani, nel personaggio notevole di Ostasio, è riuscito efficace e sobrio ed ha avuto momenti di attore forte e d'interprete sicuro. Un applauso ben nudrito ha salutato il simpatico e giovane artista. Con singolare intelligenza e con forza, Carlo Rosaspina ha sostenuto l'aspro personaggio di Gianciotto. Emilia Varini è apparsa un Malatestino troppo fragoroso. Occorreva in lei una maggiore riflessione per farlo risultare più biecamente vivo e meno brutale.

Una lode può tributarsi anche ai coniugi Galliani (il giullare e la schiava), e al Mazzanti (Ser Toldo e il mercatante).

Roma, 13 dicembre.

Gaspare di Martino

" Romanticismo „ di Gerolamo Rovetta all'" Alfieri „ di Torino.

Noi siamo nati in un tempo in cui le forze si raccolgono e si misurano. Alle beate illusioni è succeduta la fredda realtà, ed i sogni sublimi di quel tempo, pur tanto vicino a noi, che preparò il nostro risorgimento, ci arrivano ora come una eco soave, ma lontana. Noi dimentichiamo con troppa facilità e nelle tristizie del presente, e nelle battaglie sociali moderne, non rimane invece altro conforto che ricordare.

Sembra che questa nostalgia del passato, Gerolamo Rovetta, l'abbia intuita ne' cuori dei suoi connazionali; sembra che più d'ogni altro, egli la abbia intesa, poichè il suo *Romanticismo*, é una bella elegia ad un tempo che è non molto lontano, ma che nel fervore febbrile della nostra vita ci appare come mill'anni a dietro.

L'azione del nuovo dramma è posta dall'autore verso l'anno 1854, quasi un lustro prima che Aleardo Aleardi, l'Icaro della nostra poesia, cantasse quella Maria, che nel verso sentimentale e molle del poeta veronese, suscitò tante passioni e tante ebbrezze. È posta in quel tempo in cui l'inno del riscatto era intonato nella sua voce più grande dall'Italia intera, e gli italiani piangendo sulla immatura e gloriosa bara di Goffredo Mameli, il Körner, il Petöfi della patria nostra, ne ricordavano con sacro e fiero entusiasmo i canti, nunziatori di vittoria. *Romanticismo* ritrae quella epoca di misticismo indefinito, quell'iride affascinante di sentimenti, che

sono caduti sotto il freddo sorriso dell'età positiva; quel mondo fantastico che era l'espressione più vera degli affetti, delle aspirazioni di cinquanta anni fa, quando le fanciulle avevano l'occhio languido e tenevano la testa china sopra la tenue spalla, quando le tirate contro l' abborrito straniero facevano sussultare il cuore, quando gli sdilinquimenti alle colombe melanconiche, i sospiri delle anime idilliche, i pianti sulle teste bionde, i versi compassionevoli al cuore, facevano da vero brillare le lacrime in qualche occhio azzurrino.

Rovetta ha studiato e ritratto quel tempo.

Giuseppe Mazzini, imprigionato, andava in esilio poco più che ventenne stampava a Marsiglia la *Giovane Italia*, e di là cominciava quell' epoca continua, tenace di agitatore, di settario, proclamava quei principii che andarono diritto al cuore della gioventù, e destarono nell' anima degli italiani il sentimento, l' idea di una patria comune, circondata da un' aureola magica di glorie, di sventure, ispirata a sentimenti indefiniti, ma tendenti tutti a libertà, odio allo straniero, rivendicazione dei più sacri ed imperscrittibili diritti. Uomini di eletto ingegno, di larghe vedute, di amore intenso alla libertà intravidero la sua *grande idea* e tutta Italia diventò un' associazione, e dicasi pure una setta.

Il sentimento della nazionalità vibrò potente in politica, come in arte, affratellando i cuori, e gl' intelletti, già prima uniti nella battaglia vittoriosa data ai privilegi costituzionali, sfidarono poi, chiamati dall' arcana e potente voce di libertà e di patria, le dure prigionie, le condanne politiche, gli esili, le forzate emigrazioni, le fughe, pur di veder compiuto il sogno di Giuseppe Mazzini.

Il conte Vitaliano Lamberti, nello scuro retrobottega della farmacia Ausperti di Como, sposa la causa italiana, e giura, fra gli affigliati della " *Giovane Italia* „ la formula di Mazzini.

L' umile casa è sacra alla patria ed al dolore poichè lo sposo di Giuditta Tito Ausperti, geme, prigioniero politico nel più terribile carcere dello Impero. Vitaliano Lamberti è accolto da prima con paura e diffidenza, poichè porta il nome di una famiglia fra le più ligie agli oppressori, sua madre la contessa Teresa è amica del conte di Rienz, emissaria dell' Arciduca Ranieri. Ma Vitaliano é pronto a soffrire, a combattere, a morire per la causa italiana, egli parla con voce convinta e commossa, e fa delle schiaccianti rivelazioni pel partito. Egli viene accolto a braccia aperte fra i mazziniani, ed al sergente dei gendarmi dell' impero che lo sorprende fra i congiurati, e che viene ad annunciare brutalmente alla Giuditta che le è permesso di vedere lo sposo per l' ultima volta, gitta una fiera apostrofe: " Lasciate almeno alle nostre donne la libertà di morir di dolore!... „

Questo, una specie di prologo che il Rovetta ha posto al suo dramma, per introdurci nell'ambiente della vita italiana, verso il 1854. Nei tre atti che seguono ci troviamo a Villa Lamberti, e dei personaggi del primo atto solo il Conte Vitaliano ricompare. Siamo in pieno austriacume. La contessa Teresa e il conte di Rienz, giurano sempre la causa degli oppressori, men.

tre un giovane polacco, Rodolfe Cexky, segretario di Vitaliano, inebria l'anima della contessa Anna, moglie di questi, con le sue proteste d'amore, filate in pieno romanticismo, sulla falsariga di Jacopo Hortis. Anna non sdegna di prestar volentieri l'orecchio alle parole belle del giovine straniero, pur essa è romantica, legge volentieri Prati ed Aleardi, e la parola vivida e calda del poeta le serve ad ingannare le lunghe ore di solitudine in cui Vitaliano l'abbandonava. Ma Cexky volge al drammatico la sua passione, in lui divampa la gelosia. Anna, di fronte al pericolo, sente quale è il suo dovere, sente di amare suo marito. Solo l'occasione è mancata per unire le loro due anime. Vitaliano non ha per lei, nè indifferenza, nè freddezza, la sola fede politica le è rivale in amore. Quando tutto ciò le si svela, raggiante di gioia, fremente di passione, Anna s'abbandona a Vitaliano per dividerne eternamente la fede, la sorte, l'amore, la vita.

Cexky licenziato, si vendica, denunciando il conte Lamberti alla polizia austriaca. Un terribile ordegno di salvataggio ha ora nelle mani il Conte di Rienz. Anna può salvare il marito, denunciandone i complici. Il povero cuore della giovane sposa è messo ad aspra battaglia. L'amore e il giuramento di fede, prestato a Vitaliano, ne dividono a vicenda l'animo ed il cuore, ed a vicenda stanno per sopraffarlo. Sopraggiunge al fine Vitaliano, ed Anna s'abbandona nelle braccia di lui, piangente e sfinita, ma vittoriosa.

Ma la tenacia della nobile donna a nulla vale. Nell'atto quarto Vitaliano è ricercato nella villa stessa dalla polizia. Il Rienz, per salvare la dignità della casa, gli offre un mezzo di fuga. Vitaliano accetta, non per sè, ma per suo nipote Giacomino d'Arfo, un baldo e nobile scapigliato, che sfogato il suo odio per lo straniero battendosi con un ignominioso capitano degli usseri pei begli occhi d'una ballerina, ora ha votata la sua gioventù vigorosa alla causa italiana. Giacomino deve salvare i compagni, deve avvisarli, farli fuggire, conservarli alla patria; egli, Vitaliano deve attendere sereno i gendarmi; tale è il suo dovere, nè i pianti della sposa e della madre possono smuoverlo.

Così si chiude il nuovissimo dramma di Gerolamo Rovetta. Le venti e più chiamate che l'autore ebbe, restano a testimoniare il successo grande e sincero che il lavoro ha incontrato. Vediamo ora se il favore sia giustificato.

A me sembra che questa volta sia mancato a Gerolamo Rovetta, il convincimento artistico, e che perciò il suo pensiero, sia rimasto indeterminato. A me sembra che Rovetta abbia questa volta amato l'arte come Aristippo amò la sua donna, perchè non gli è costato nè dolori nè sacrifici, perchè anzi ha avuto la certezza che gli avrebbe procurato piacere. Temo quindi che la brama del successo immediato abbia avuto in lui maggiori motivi di seduzione, che non la preoccupazione di creare veramente un'opera di arte, che alla sua bella corona di trionfi, uno ne aggiungesse più valoroso e saldo e non effimero come l'attuale. La sua vittoria è stata troppo facile, e troppo sicura, l'applauso non poteva mancare, sarebbe bastato a richiamarlo unanime e strepitoso la sola nota patriottica, anche disgiunta da tutti

gli altri pregi scenici ed artistici, di cui è indubbiamente ornato *Romanticismo*.

Se si stralciano tutte le belle parlate, piene di calore, di convinzione, di bella poesia patriottica, di Vitaliano Lamberti, che rimane nel dramma del Rovetta? Poca cosa. Anzi che rimane d'azione nella parte del protagonista? Che fa quel protagonista, se non montare in bigoncia, tratto tratto, ad aggiogare l'applauso al carro della sua eloquenza? Sarà, ne convengo, una figura bella ed eletta di patriota, ma scenicamente, la *dramatis persona* dov' è?

Ecco dove maggiormente, a mio modestissimo avviso, mi sembra che la piaga gitti sangue: dal lato teatrale del lavoro. Il primo atto, incatena l'attenzione, ma i successivi? *Romanticismo*, invece presta lo scheletro ad un bellissimo romanzo, qualora fosse più approfondito nello studio dei caratteri, più colorito ed animato nell' ambiente, più interessante nei particolari, più ricco di sfumature poetiche e sentimentali.

Abbiamo in genere consimile, un capolavoro: *Piccolo mondo antico* di Antonio Fogazzaro; chi ha scritto *Mater dolorosa* può darne un secondo alla letteratura nostra, sempre che la fretta non venga a nuocere alle eminenti doti del romanziere.

Non disconosciamo pertanto a lui il merito precipuo d'avere sollevato entusiasticamente le platee italiane, facendo vibrare dinanzi a loro la corda sacra e sublime dell'amor di patria.

Anche dinanzi all'imponente dimostrazione di stima che il pubblico nostro ha dato al valente commediografo, io non ardisco di scrivere che ogni merito ed ogni alloro debba proprio esser dovuto alla fucina del poderoso scrittore. Gerolamo Rovetta, dal titolo, dal dramma, dall' insieme di tutto il lavoro, ha mostrato evidentemente di volerci dare uno studio d'ambiente, come parecchi anni or sono ce ne avea dato uno stupendo, in quel *Principio di secolo*, ora così ingiustamente dimenticato. Vi è riuscito? A mio modesto avviso, non interamente. Il titolo *Romanticismo* è così ampio, che a giusta ragione si ha il diritto di pretendere molto di più, da un autore, che, avendo la valentia dell' attuale, lo impegni a trattarlo. Rovetta più che studiare a fondo il periodo scelto, mettendolo in evidenza in ogni suo particolare saliente, lo ha spolverato appena, come si farebbe d'un antico quadro d'autore, di cui venissero ad emergere poche figure indecise ed evanescenti sul fondo scuro ed impenetrabile. Dei due coefficienti che costituiscono la caratteristica della età trattata, il romanticismo vero e proprio in arte, il patriottismo in politica, Rovetta ne ha fatto un solo tutto, indefinito e commisto, sintesi troppo ristretta ed insufficiente di un periodo storico così vasto, importante, ricco di grandi figure.

La nota predominante, ed alla quale l' autore ha mostrato di volersi troppo appoggiare, è la nota patriottica, ma, quantunque questa, sia pure in ogni sua piccola e tenue assonanza abbia la malìa di imporre infallantemente l' entusiasmo al pubblico, pur non di meno, a me sembra

dovrebbe essere impegno di chi scrive, il variarla e renderla più vigorosa e potente.

Questo studio è sfuggito a Gerolamo Rovetta, poichè nel suo dramma vi è troppa monotonia e troppe sono le ripetizioni. Ad esempio la scena di disperazione di Giuditta, nel primo atto, si ripete quasi identica per Anna, nel quarto, Vitaliano Lamberti, ripete per tutta l'azione, di poco modificandole, le splendide parole del suo giuramento nel primo atto; è un gran retore, ed il suo nobilissimo tratto finale, non lo giustifica abbastanza di fronte al pubblico, del poco interesse sollevato dalla sua figura nel secondo e terzo atto. Come protagonista, avrebbe dovuto fare molto di più, il dramma della sua vita, portato sulla scena avrebbe dovuto essere molto più complesso.

Adunque il coefficiente: *patriottismo* quantunque sia quello che informa la maggior parte dell'azione, a mio avviso, avrebbe potuto esser trattato con più larghezza, interesse e simpatia.

Sto per scrivere del secondo coefficiente, ma mi sorge nel pensiero il dubbio ch' io sia fuori carreggiata, e che Gerolamo Rovetta se la rida sotto i baffi, di quanto altri gli trovi d'insufficiente e di mancato. Formulo allora un' altra ipotesi e vi rispondo. Voleva il Rovetta, che s' intendesse il suo recente lavoro con quel criterio comune, con cui in parlar volgare ed in modesto giudizio, s' intendono e si spiegano i vocaboli: *rinascimento, arcadia?* Ha egli voluto significare con questo suo *Romanticismo*, la caratteristica con cui si presenta dinanzi al nostro giudizio moderno, la visione lontana ed indefinita, di quei tempi saturi d'idealità, di chimere, di sogni, di passioni politiche, di fedi inconsulte? Ha voluto quindi a bello studio, senza nulla approfondire, senza valersi di erudizione facile, di figure più salienti, parlare sulla scena, un brano di questa visione lontana, cento e cento volte tornata dilettosamente nel nostro pensiero? È stato questo il suo fine?

Anche in questo caso, parmi egli non avrebbe fatto abbastanza, poichè nessuno dei suoi personaggi corrisponderebbe a pieno a quelle cinque o sei figure che demarcate e caratteristiche, ci conduce nel pensiero, la parola *Romanticismo*.

Nella sua commedia ci sono si, ma troppo in embrione: avrebbero dovuto essere più svelte e colorite e non lo furono, per la ragione che ho detta dianzi, e cioè perchè l'autore, si è troppo fidato sulla nota patriottica, che suonata da qualsiasi strumento commuove ed entusiasma. Quante volte noi non abbiamo inteso suonare l' *Inno di Garibaldi?* Quando non ci ha commosso?

Dove Rovetta è riuscito, come al solito, grande e superiore ad ogni elogio, si fu nella sceneggiatura del suo lavoro. Il primo atto è di una rapidità e di un interesse vivissimo. Così il terzo, che ha scene vigorosissime e potenti. Bellissima fra tutte quella finale. I caratteri se non profondi sono ben riusciti, e simpatici, e dove non simpatici, indovinatissimi. Degno di maggior lode, quella di Giacomino, di un' evidenza e spontaneità rare.

Il pubblico trascinato dagli spiriti patriottici, dalle frasi belle, sonore, eleganti, commoventi, ha applaudito vivamente la commedia, crescendo a mano a mano il suo lavoro, e chiamando al proscenio negli ultimi due atti l'autore, per sei o sette volte consecutive.

L' interpretazione fu convinta e seria per parte di Andò. Tina di Lorenzo, la più ideale e bella figurina del *Romanticismo*, ebbe tratti di vivissima passione. Corretta la Paladini-Andò. Ottimo Armando Falconi. Bene nelle non facili parti la signorina Wilson, lo Zoncada ed il Piperno.

Torino, 12 dicembre.

Carlo Pavesio

" Una tempesta „ tragedia moderna in 5 atti di E. A. Butti al " Manzoni „ di Milano

La terza parte della trilogia *Gli Atei* che il Butti ha voluto chiamare " tragedia moderna „ evidentemente in omaggio al D' Annunzio e che invece ha molti punti di contatto cogli antichi drammi popolari; accolta con vive simpatie a Trieste, è caduta a Milano la sera del 29 novembre dinanzi a un pubblico sceltissimo e certo non disposto male, in grazia dello schietto successo ottenuto dalle precedenti parti: *Corsa al piacere*, ripetuta qualche sera prima, e *Lucifero*.

Il pubblico se si è mostrato poco deferente, qua e colà, dove il Butti dà prove novelle del suo vivo ingegno e delle sue invidiabili attitudini al teatro: non è stato eccessivamente severo nel condannare il complesso del lavoro; e, se mai, la severità era conseguenza di qualche troppo facile e talvolta immeritato applauso.

E. A. Butti, stavolta, è stato inferiore, con questo lavoro, alla sua fama. *Una tempesta* — a un artista com' egli è le cose vanno dette senza ambagi e senza veli pietosi — è una produzione teatrale di pochissima consistenza, spesso superficiale, qua e là manchevole nella sceneggiatura, poco sincera sempre e quasi niente affatto persuasiva.

In essa il Butti segue il sistema adottato nei precedenti lavori della trilogia, quello di voler " mettere un problema „ senza risolverlo. Ed è qui il danno maggiore, poichè il teatro, se mai, dev' essere dimostrazione. Non basta esporre, bisogna concludere, segnatamente quando si abbia d'avanti un ideale come quello cui mira con la trilogia degli *Atei* il Butti; a meno che non si reclami la cooperazione del pubblico per una conclusione, e in tal caso bisogna mettere i termini in maniera che nessun dubbio sopravvenga relativamente alle conseguenze.

" Io non volli concludere — può esclamare l'egregio Autore — la conclusione verrà a suo tempo, nell' *Epilogo* „.

Sia, Ma allora il pubblico ha il diritto di pretendere un lavoro, come la *Corsa al piacere*, che lo interessi e lo attragga; un lavoro che abbia tante altre qualità peculiari di pensiero, di azione, e di svolgimento, che bastino ad imporsi da sole.

Nella *tempesta*, invece, ci troviamo di fronte a un primo atto che avrebbe potuto essere eliminato, se non ci fosse stato quella benedetta qualifica di " tragedia „ — a un terzo atto, pregevole come dipintura d'ambiente, ma vecchio e già sfruttato in teatro, — a un quarto atto, poveramente sceneggiato nella prima metà, con un andirivieni di personaggi, comodo per l'autore, ma non naturale, — a un quinto atto, che dà il colpo di grazia a tutto il resto; — e vediamo in essi aggirarsi, quasi sempre allo stesso posto, quattro o cinque personaggi privi di sangue, dai contorni indecisi, dal linguaggio manierato, che a volte compaiono senza giustificare la loro presenza, come la piccola Maddalena, a volte cambiano aspetto, come l'altra donna che al secondo atto è molto diversa di quella del quinto, a volte hanno l'apparenza di *comodini*.

Ben delineato è il carattere del Commendatore, che ci par di aver visto in altre commedie (questo appellativo non sembri irriverente considerando che Pietro Cossa chiamò commedia il suo *Nerone* e la sua *Messalina*), e quello del Compagno (nel manifesto non c'era altro nome!) un tipo d'anarchico preso di scorcio, ma genialmente presentato, e che entra subito per conseguenza nelle simpatie dell'uditorio.

Le altre cose buone, veramente e incondizionatamente buone, in questa *tempesta* sono: una scena, al secondo atto, fra Rodolfo e la governante dello zio, scena bella, originale, moderna e promettentissima, e la finale del quarto, fra il padrone autoritario e il servo della gleba ribelle, scena vigorosa, drammatica, nella quale il corso delle passioni assume un aspetto tragico e impressionante.

Pensando a quelle scene e ai precedenti lavori del Butti, ci si domanda: " Che l'egregio Autore si sia troppo affrettato, per dare ogni anno una nuova produzione scenica? „.

È probabile. **Pasquale de Luca**

" Mosè „ di Perosi e " Chopin „ di Orefice a Milano.

La lirica trionfa nei teatri di Milano ed il pubblico non ha che l'imbarazzo della scelta. In tre teatri... mi correggo: in due teatri ed in un Salone si dànno spettacoli veramente notevoli, ed a tutti il pubblico accorre numeroso e plaudente. Non vi scriverò delle fortunate riprese di *Tosca* e *Lohengrin* al Dal " Verme, „ nè di quelle di *Sansone, Werter* e *Cendrillon* al " Lirico „, ma vi dirò poche e rapide impressioni delle due novità che hanno appassionato maggiormente pubblico e critica, e sulle quali le discussioni non termineranno così presto: *Mosè* e *Chopin*.

Mosè è l'ultimo lavoro dell'abate Perosi ed il primo di una nuova, ed io mi auguro, lunghissima serie di lavori che si distacca per varie ragioni da quelli precedenti. È appunto per questo distacco che le discussioni furono più vivaci del solito ed alquanto discordi. Il Perosi del resto ha subìto la sorte di moltissimi colleghi suoi, sia di fronte alla propria evoluzione artistica, che di fronte al giudizio sull'opera sua. Il giovanissimo autore, che

strappi per un concorso di svariate circostanze, a base delle quali il merito proprio, un successo clamoroso, trionfale, inatteso, subisce fatalmente la suggestione della popolarità, si crede arrivato senz' altro e si prodiga al pubblico, spinto dalla propria impazienza e, qualche volta, dall' ingordigia dell' editore. Poi a poco a poco la sua coscienza si va formando, si va maturando il suo temperamento artistico, si vanno forse anche calmando le troppo illusorie presunzioni, e allora egli si sente come stanco dell' affrettato lavoro, come malcontento dei successi troppo facilmente conquistati, come insoddisfatto dell' opera sua. Ed ecco la fase della sosta, del raccoglimento, dello studio. Quando ritenterà la prova, egli sarà artista più corazzato, più completo, più cosciente, se dell' artista vero avea non la fortuna, non l' audacia soltanto, ma le reali e serie qualità. Così noi abbiamo assistito a dolorosissimi risvegli e così vedemmo al contrario trionfali riprese. Coloro che avevano avuto un momento di voga, per ragioni estranee all' arte, quando si ripresentarono dopo un certo tempo al pubblico, sperando nel favore passato per la conquista di quello avvenire, ebbero delusioni che costarono ad essi amarezze e lagrime. Gli altri solo vinsero la prova del fuoco e camminarono verso la meta radiosa. Questi rimasero nella storia dell' arte; gli altri scomparvero. Quanti scomparsi in questi ultimi 50 anni di vita lirica, che parevano destinati alle più eccelse vette!

Perosi è di quelli che rimarranno. Non è qui il luogo e l'ora d'un particolareggiato esame critico di questo suo poema musicale, ma esso dimostrerebbe quanto in esso l' artista abbia progredito dai lavori precedenti. È questo progresso, strano a dirsi, che ha fatto mettere il broncio a parecchi. Ho udito negli intermezzi taluno esclamare: Non è più del *nostro* Perosi! Ed era vero, fortunatamente! Era di un Perosi più equilibrato, più logicamente geniale, più composto, più serio in una parola. O meglio, dello stesso Perosi, pieno di slancio, di entusiasmo, di fede, ma di uno slancio, di un entusiasmo, di una fede che uno studio più razionale e cosciente ha infrenato, ha disciplinato, ha perfezionato. Il suo strumentale, se pure ha delle giovanili e simpatiche audacie, si è però molto giovato, è evidente, degli studii fatti e non ha più le bizzarrie, i contrasti, gli stridori d'altri tempi: tutte qualità che potevano perdonarsi all' inesperienza, ma che non si conciliavano colla severità voluta, imposta, direi quasi, dal genere trattato. Non oserei affermare altrettanto della parte affidata alle voci dei solisti. Il Perosi tratta mirabilmente l'orchestra ed il coro, ma meno bene i singoli esecutori. Si direbbe che li trascura. La voce del cantante non ha trovato ancora nell' opera sua la sua giusta e logica funzione. Fra la vecchia maniera, quella cioè per cui la voce regnava sovrana e si sovrapponeva alla orchestra, dominandola, servendosene e nulla più, e la maniera nuova per cui suoni e voci si fondono in un unico fine ed in un unico effetto, il Perosi si è per ora fermato a mezza strada, non decidendosi ancora ad abbandonare il vecchio completamente nè ad abbracciare completamente il nuovo. È troppo secondaria la funzione della voce in questo suo *Mosè*. Spesso il pubblico la dimentica. Il cantante propone con una frase larga e promet-

tente il tema, ma lo abbandona subito all'orchestra che se ne impadronisce, lo amplia, lo svolge, lo completa, a detrimento di quella unità, di quella fusione, che pure l'autore lirico non deve trascurare. Così la voce declama e l'orchestra canta, ma troppo spesso con una indipendenza che nuoce all'opera d'arte. Ma Perosi è un tenace e studioso artista e non tarderà a darci il lavoro completo. E — mi si permetta l'augurio profano — se i suoi personaggi saranno anche degli attori che si muovano sopra le tavole d'un palcoscenico, non se ne offenderà l'abito sacro ch'egli veste e l'arte lirica gliene sarà doppiamente grata. La divina arte dei suoni purifica ambienti anche più profani di quello d'un teatro!

*

Quando il maestro Orefice annunziò che, colla collaborazione del poeta Orvieto, intendeva portare sulla scena alcuni momenti della vita di Chopin, illustrandoli, commentandoli colle melodie stesse del sommo compositore, qualche puritano cominciò a gridare allo scandalo, alla profanazione. La parola pudibonda era stata preventivamente lanciata e fu mantenuta anche dopo l'audizione dell'opera. Ma fu mantenuta, io credo, per onore di firma, non per convinzione.

Distinguiamo: quello che l'Orefice ha fatto io non vorrei altri dopo di lui tentasse di fare. Sarebbe un pericoloso tentativo, come pericoloso fu quello del giovane maestro vicentino. Sono imprese coteste che, se vanno a termine felicemente, possono procacciare soddisfazione a chi le compie, in caso contrario lo espongono al ridicolo. E non è vero che il compilare sia più facile del fare. Mettere le mani nella musica di un sommo, sviscerarla, penetrarne l'essenza e amalgamarla colla propria, sia pure decorativa, in modo che l'insieme non suoni irriverenza, è opera che solo un musicista colto e sicuro può fare. Impresa ardua dunque e non consigliabile. Ma dato che un audace l'abbia voluta tentare, come e quanto vi è riuscito? Non é vero che la profanazione consista nell'idea informatrice, a cui l'Orefice si è ispirato; essa consiste invece e soltanto nel modo con cui l'ha attuata. Ora io affermo che l'attuazione è stata correttissima e rispettosa, ed ha servito da correttivo alla prima non favorevole impressione dell'annunzio. Le varie melodie chopiniane, che accompagnano e commentano l'azione, sono istrumentate e riunite con molto buon gusto e con profonda conoscenza dello stile dell'autore. L'Orefice ha avuto il grande merito di non aver voluto strafare, di non aver ceduto alla tentazione di far valere ed emergere la propria personalità, di essersi scrupolosamente attenuto all'ufficio di compilatore. E per un artista che ha già fatte le sue prove ed ha dimostrato altra volta di saper creare, non è merito lieve. Direi anzi che il segreto del suo successo stia quasi tutto lì. Una volta sola nel corso dell'opera ho notato la sopraffazione del declamato alla melodia di Chopin e quella volta per l'appunto il successo gli è mancato.

La maggior colpa che si fa all'Orefice è quella di aver cambiato la de-

stinazione, dirò così, della musica di Chopin, di averne snaturato l'essenza, facendo cioè di musica pianistica, musica sinfonica e, peggio, melodrammatica. L'appunto non manca di serietà. Ma la colpa non è senza precedenti e neppure senza giustificazioni.

Tutte le detestabili trascrizioni, che si sono fatte e si fanno e si faranno di musica da camera e da teatro, non trovarono mai tanti avversari quanti l'Orefice ne ha trovato. Che dire poi di quelle grottesche variazioni, una volta così in voga ed oggi ancora tollerate persino nei concerti? Del resto la maggiore giustificazione di questi sovvertitori del buon gusto, di questi mestieranti di arte a spese altrui, non era forse il bisogno di volgarizzare, popolarizzare certe musiche che senza l'opera loro sarebbero rimaste ignote ai più? Perchè questa giustificazione non dovrebbe giovare a chi ha fatto un' opera tanto più artistica e riverente? Certo oggi vi sono migliaia e migliaia di persone che sanno quanto ieri ignoravano: che cioè Chopin è stato un genialissimo e, qualche volta, un divino melodista.

Questo in difesa dell'odierno lavoro e del suo ottimo autore.

Non del sistema, intendiamoci bene.

Milano, 30 novembre.

Oreste Poggio

Il " Gallo rosso „ di Gerardo Hauptmann al " Deutsches Theater „ di Berlino

L'astro luminoso è al tramonto!

Ecco la conclusione di tanto e tanto parlare, a proposito dell'ultimo dramma dell'Hauptmann, di colui cioè che aveva dato un novello indirizzo alle scene tedesche. La caduta è grande, quasi quanto la popolarità dell'uomo. Già, nel *Michele Kramer* si era notato un difetto di originalità, di buona ed efficace *trovata*, di quella impronta forte e personale, onde le opere del genio si distinguono: il *Gallo rosso*, pur tenendo alto l'indiscutibile potenza del drammaturgo a darci caratteri di efficace verità, ci porge un'altra prova di esaurimento nella forza inventiva del primo fra gli scrittori teatrali tedeschi.

Alla *première* del novello dramma, gli avversari della così detta " tirannia letteraria berlinese „ (*Berliner Litteratur Tirannei*), della scuola, che si era imposta schiacciante su tutte le altre, gongolarono manifestamente di gioia; noi, ammiratori non pedissequi dell'Hauptmann, assistemmo dolorosi a cotesto tramonto d' un forte ingegno, in un dramma, pien di bellezze, ma debolissimo nel concetto, esagerato, qualche volta puerile nella esposizione, incomprensibile nel fine, come lo spartito d'un compositore, celebre per una o due opere, e che versa qualche stupenda melodia in un melodramma raffazzonato alla meglio, senza vita d'arte.

Il " *Gallo rosso* „ è una continuazione. Nella *Pelliccia di castoro*, l'Hauptmann si era prefisso di provare — e vi era certamente riuscito — quali

solenni cantonate prenda delle volte la Polizia, e con essa chi sta a capo della cosa pubblica, specialmente nei centri di provincia. La stessa donna, larba e corrotta — lo stesso capo del comune, uomo così imbecille come presuntuoso, ripetono tragicamente sotto altre forme la stessa farsa nel nuovissimo dramma.

È " *Gallo rosso* „ un'espressione popolare tedesca, ripetuta allora che si suppone doloso un incendio. E la donna Wolff, assicurando e dando al fuoco la sua casetta, ha essa pure il suo " gallo rosso „, e se ne vanta quasi, perchè protetta dal babbuasso, che domina nel paese. Chi ha dunque incendiato la casa? Videro certo giovanetto scimunitello gironzare intorno alle fiamme, compiacendosene quasi — e lo indicano quale autor dell'incendio, e per mellonaggine caparbia dell'autorità lo traggono in prigione e ve lo detengono, malgrado le proteste e le lagrime del padre, poliziotto al riposo. Ma questi non si dà per vinto. Vecchio segugio di polizia, sospettata nella Wolff la vera colpevole, le si mette ai panni, e tanto la stringe di domande ch'ella non sa più dove dar di capo — quando... muore, non si sa perchè nè come, con piena soddisfazione di Dio e del popolo, secondo la classica fine del dramma antico. È castigo del cielo! gridano i fanatici dell'autore; è taglio di nodo gordiano! esclamano gli altri: e qui, un subisso di applausi e di fischi, cui siamo poco avvezzi al " Deutsches Theater „, senz'alcun dubbio, il primo fra i teatri di prosa della Germania.

Siamo davvero innanzi alla caduta d'un grande? A Gerardo Hautpmann, la risposta. Sinistri prognostici sono certamente i mezzucci, cui egli da qualche tempo ricorre, affin d'ingraziarsi il grosso pubblico. Che dire, per esempio, dei quattro diversi dialetti, parlati sulla scena, in un dramma, da altrettanti personaggi? Sta ciò pure nelle leggi del verismo ovvero nel caos della torre di Babele?

La " grande stagione „ si annunzia male pei teatri di Berlino. Caduto l'Hauptmann, niente a sperare. Poco o nulla di nuovo — alcun di nuovo che prometta bene. Si parla molto di un dramma d'autore anonimo, *I morti*, che pare vogliano far viver di vita rigogliosa le scene del " Lessing Theater „. La sarebbe una vera fortuna, in tanta miseria.

Berlino, dicembre 1901.

R. B. di San Giorgio

Quantunque Gerardo Hauptmann si fosse imposto, fino a trascinar dietro di sè riverente i migliori critici dei giornali berlinesi, pure la caduta dell'ultimo suo dramma ha prodotto una grandissima reazione. Parecchi critici riconoscono le bellezze del *Gallo rosso*, ma tutti ne ammettono la debolezza, alcuni, fino a crederne l'autore totalmente esaurito. La critica che ha fatto maggiore impressione è quella della *Kölnische Zeitung*, giusto perchè primo fra i giornali tedeschi. Il fiasco del *Gallo rosso*, dopo, quello del *Mi-*

chele Kramer (così l'autorevolissimo diario) non lascia speranza che l'Hauptmann possa sorgere sugli altri suoi lavori. È anzi certo ch'egli si contenti di restare a mezz'altezza; ma l'Hauptmann nel quale si volle scorgere il futuro del teatro tedesco — un tale Hauptmann *è stato*, e la letteratura tedesca gli passa di sopra, essa ch'è passata oltre, sopra altre stelle di corta vita, che scintillarono nel cielo teatrale. L'Hauptmann fu senza volerlo il grande innovatore, intorno al quale era sorto tutto un programma — tutto un movimento: ei fu il dittatore della letteratura teatrale tedesca. Tutto finisce, e con lui rovina un edifizio, in cui aveva trovato asilo tutto uno sciame di spiriti più deboli ma più chiassosi. La caduta del *Gallo rosso* è qualche cosa come a dire un *Krak* di Borsa letteraria — una catastrofe, che deve portare i suoi effetti, checchè si sia tentato per ingannare impudentemente il pubblico tedesco. La tirannia letteraria berlinese è finita il 27 novembre 1901.

R. B. di S. G.

Bloc-notes parigino

DRAMMATICA

Il ritratto della *Pompadour* ha tentato tutti i pittori della scuola francese dell' epoca..... oggi tenta la *verve* di Emilio Bergerat. Ahimé, non si può stabilire il rapporto tra le tele maravigliose di Boucher, di Drouais e di Grimm e la commedia drammatica rappresentata al *Porta-Saint-Martin!* Le tele sono delle vere opere d'arte, la commedia di Bergerat è una cattiva commedia, una successione di quadri pittoreschi o patetici nei quali zampilla a tratti lo spirito dello scrittore-*chroniqueur* e folgoreggia una messa in scena dispendiosa, la ricostituzione fedele di un celebre pastello di La Tour, della *Belle Jardinière* di Vanloo od un mantello di Corte, cosparso di rose, un mantello a coda che occupa la lunghezza di tutta la scena.

Emilio Bergerat ha fatto rappresentare, quasi per avere una rivincita, al teatro *Antoine* una commediola in tre atti: *Il capitano Blomé.* Una cosettina leggiera leggiera, una farsa il cui soggetto sarebbe stato a maraviglia entro il quadro di un solo atto. Diluito così in tre, malgrado la fosforescenza del dialogo *parigino* non avrà maggior fortuna della *Pompadour*. Bergerat è un prosatore eccellente, un uomo che ha uno spirito inesauribile. Preferisco leggere una sua *chronique* che ascoltare un suo tentativo.... teatrale.

La Bascule di Donnay è alla vigilia di abbandonare la ribalta. Sfido! non basta per far opera d'arte offrire al pubblico delle *friandises* saporite, della fantasia leggiera, vaporosa.

Il dilettantismo elegante, lo spirito " mousseux „ e libertino del Donnay, il dialogo vivo, sono gran cosa, ma sono insufficienti a dar solida base ad una commedia, quand' anche essa consista in una *bascule* nella quale salgono e scendono successivamente la moglie e l'amica del protagonista.

Avremmo forse avuto il pezzo di resistenza della quindicina — permettetemi l' espressione — con *Ces Messieurs* di Georges Ancey, se la censura, che ha perduto la testa, dopo aver perduto da lungo tempo il buon senso, non ci avesse messo le sue forbici.... teatricide.

Ces Messieurs — edito per cura della *Revue Blanche* è uno studio rimarchevolissimo dell' ascendente del prete sulla donna, del suo potere dissol-

vente nella famiglia. Tre o quattro anni fa, Giulio Lemaître presentò al *Gymnase* una satira violenta di pastori protestanti; fu autorizzata. Ora il culto cattolico, religione dello Stato in Francia, come il culto riformato non è trattato dalla Censura alla stessa stregua.

Si permette *L' Ainée* di Lemaître, si proibisce *Ces Messieurs* di Ancey. Non rimane più ad *Anastasia* che di cancellare dal repertorio della *Comédie Française* il *Tartufo* di Molière.

" Ho voluto — scrive Ancey nella breve prefazione posta in capo all'edi-
" zione della *Revue Blanche* — semplicemente e senza partito preso, senza
" accusare alcuno, od almeno accusando in faccia, ho voluto mostrare la
" terribile influenza che può prendere il prete sulla donna, e con grande
" pericolo di tutti e due, e inconsciamente, senza premeditazione di sorta,
" pel solo fatto ch' egli indossa una splendida divisa d' *officiante* e perchè
" ha de' bei gesti; storia quasi universale che potrebbe applicarsi a tutti i
" preti di tutte le religioni.

" L' idea è giusta, io credo; il pericolo permanente. Esso merita che ci
" si pensi. E che succede? Mi si interdice. „ E l' autore che non può " gridare „ per mezzo del teatro, " grida „ col libro intanto ed in attesa che il suo lavoro sia rappresentato.

Ho letto *Ces Messieurs* e compio il mio dovere di amante di ogni idea ardita e buona, gridando anch' io contro la *Censura*, e plaudendo al coraggio di Giorgio Ancey, coraggio che appare grandissimo se si pensa alla indecenza che invade il teatro alla viltà che domina scrittori, artisti..... e pubblico!

LIRICA

Alberto Carré organizza all' *Opéra Comique* una serie di conferenze musicali, sotto il titolo di " *La Letteratura e la Musica* „ nelle quali sarà passata in rassegna tutta la storia del dramma lirico in Francia dalla sua creazione fino ai primordi del secolo testè scorso.

Vincenzo d' Indy parlerà dei " Soggetti d' opera di Lulli, Destouches e Rameau „; Andrea Hallays, di " Beaumarchais „. Chantavoine, di " Sedaine „; De Fourcaud, di " J. J. Rousseau e dei Buffons „; Fierens-Gevaert tratterà successivamente dei " Libretti di Gluck e dei librettisti di Grétry „.

La prima conferenza avrà luogo in gennaio.

I migliori artisti dell'*Opéra Comique* vi canteranno.

— Due giovani intelligenti e coraggiosi, J. G. Prodhomme e P. L. Garnier, hanno fondato una *Società popolare di Musica* che ha per iscopo di dar ad un maggior numero di persone gli elementi dell'estetica musicale, con un insegnamento graduale e logico. Questo insegnamento consisterà in una successione di audizioni musicali precedute da conferenze tendenti a commentare le opere del programma dal punto di vista sociale, filosofico e sentimentale.

Tra i conferenzieri, oltre i nomi dei due fondatori, leggo quelli di Leopoldo Lacour, Eugenio Morel — direttore della *Revue d'Art dramatique* — Alberto Keim, L. F. Sauvage ecc...

La prima serie delle audizioni e conferenze, riunirà i nomi di Lulli, Rameau, Gluck, Mehul ecc.... per la scuola francese; di Scarlatti, Corelli, Tartini, Pergolese, Piccini, Cimarosa, per la scuola italiana, di Bach, Haendes, Haydn, Mozart ecc..... per la scuola tedesca.

L'abbonamento alla prima serie di sei conferenze non costa che sei lire. Ciò vuol dire che l'impresa dei due giovani letterati e critici ha non solo un carattere di propaganda estetica, ma un carattere eminentemente sociale, perchè rende la bellezza immortale accessibile anche alla folla.

— Sous ce titre: " les Latins „, un théâtre vient de se fonder dans le but de représenter des œuvres anciennes et nouvelles empruntées aux littératures française, italienne, espagnole et portugaise.

Sous la direction de M. Vayre, et pour la partie artistique de M. Ad. van Bever, " les Latins „ donneront au cours de cette saison cinq soirées d'abonnement avec le programme suivant: *la Mandragore*, de Machiavel; *le Maréchal*, de l'Arétin; *l'Alcade de Zalamea*, de Calderon; *l'Etoile de Séville*, de Lope de Vega; *le Veuf*, de Gil Vicente (traducteur Eph. Vincent); *la Calandra*, du cardinal Bibbiena; *l'Ecole du deshonneur*, de Rovetta (traducteur Lécuyer); *la Sotie de Brid'oye*, de Laurent Tailhade et Raoul Ralph; *l'Aveugle et le Paralytique*, de Henri Gréjois. Le premier spectacle aura lieu fin décembre. Il se composera de *la Mandragore* et *la Sotie de Brid'oye*.

Pour tous renseignements, s' adresser à M. Lenoir, administrateur, 20, rue Victor-Massé.

Parigi, 10 dicembre 1901.

Pietro Mazzini

P. S.

Les Avariés hanno un grande successo librario. L' editore Stock ne ha in pochi giorni venduto 25,000 copie. Fra pochi giorni il lavoro di Brieux andrà in scena a Bruxelles. Sarà tradotto in varie lingue, anche in Inglese. Perfino la pudibonda Albione non trova da scandalizzarsi là dove Anastasia di Francia ha scorto.... un' offesa alla verecondia delle orecchie *boulevardières!*

I signori socii e i signori Abbonati che rispettivamente non hanno ancora versato a questa Amministrazione, la quota sociale e il prezzo dell' abbonamento dell' anno 1901, sono vivamente pregati di voler regolare le loro partite.

La Rivista sa di non rivolgere invano questo appello perchè conta sulla onestà e serietà sì dei primi che degli altri.